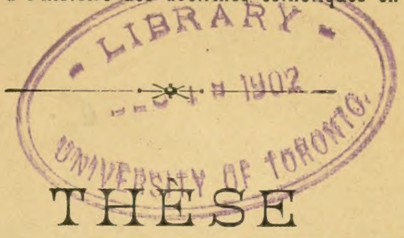


Peteut, Paul
Jean-Baptiste Dubos



JEAN-BAPTISTE DUBOS

Contribution à l'histoire des doctrines esthétiques en France



THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE

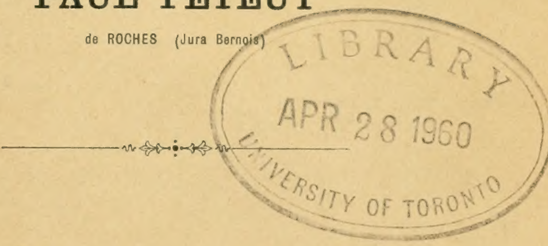
DE L'UNIVERSITÉ DE BERNE

POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR

PAR

PAUL PETEUT

de ROCHES (Jura Bernois)



TRAMELAN

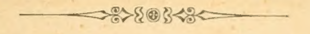
Imprimerie A. Zachmann-Vuille

1902



JEAN-BAPTISTE DUBOS

Contribution à l'histoire des doctrines esthétiques en France



THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE

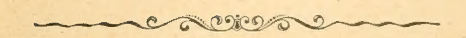
DE L'UNIVERSITÉ DE BERNE

POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR

PAR

PAUL PETEUT

de ROCHES (Jura Bernois)



TRAMELAN

IMPRIMERIE A. ZACHMANN-VUILLE

1902

Von der philosophischen Facultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. E. MICHAUD und PAUL VOLMAR angenommen.

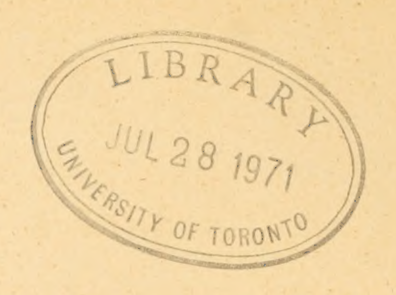
BERN, 24. Februar 1900.

Der Dekan
PROF. DR. E. MICHAUD

L'auteur se fait un devoir de remercier Monsieur le Professeur Michaud qui n'a épargné ni peine, ni conseils, pour faciliter la tâche à son élève.

L'ABBÉ DUBOS

1670-1742



A MON PÈRE

LOUIS PETEUT

Ancien Préfet

Ancien Conseiller National

AVANT-PROPOS

L'abbé Dubos, bien connu en Angleterre, presque célèbre en Allemagne, est, pour ainsi dire, ignoré dans son propre pays.

La Harpe déjà n'en parle plus, Villemain l'oublie complètement et Demogeot ne le cite que comme historien.

M. Emile Faguet, de l'Académie, nous l'écrivait:[1] « A partir de 1750 on ne connaît plus Dubos en France », et M. Gustave Larroumet le déclare non moins expressément: « Oui, l'abbé Dubos est à peu près inconnu dans la littérature française et il mériterait mieux que cette négligence. »[2]

On se demande la cause d'un pareil oubli :

Faut-il croire que la tournure de son esprit, et peut-être aussi celle de son style, ont une affinité particulière avec celle des philosophes étrangers?

L'indifférence que lui ont témoignée ses compatriotes aurait-elle sa source dans le fait qu'il lui manque certaines qualités essentiellement françaises?

Son style est lourd, embarrassé, ses idées quoique abondantes, ingénieuses et quelquefois profondes, sont entassées dans trois gros volumes fatigants à lire pour tous ceux qui ne sont pas doués d'une patience exceptionnelle.

A ces deux premières causes s'en ajouterait une troisième.

L'histoire des théories esthétiques n'a pas toujours eu en France l'importance qu'on lui accorde en Allemagne ou en Angleterre.

Si nous possédons d'excellents ouvrages de critique littéraire ou artistique, si les monuments de l'architecture ou de la

---

[1]) Ces témoignages nous ont paru intéressants pour nos lecteurs allemands.

[2]) Lettre à Mr. le Prof. Michaud à Berne.

peinture, les chefs-d'œuvres de la poésie ou de la musique ont été étudiés et expliqués à fond, si la philosophie du beau en général, celle de chacun des arts en particulier, n'ont jamais manqué d'illustres interprètes, l'histoire proprement dite de l'esthétique a souvent été négligée.

L'abbé Dubos n'est pas le seul écrivain qui mérite une plus large place dans l'histoire de la critique d'art. Bouhours, Batteux, La Motte, le Père André, Crousaz, Trublet ont tous été plus ou moins les victimes d'une injustice semblable. ..

Les critiques contemporains l'ont compris. Plusieurs travaux remarquables ont été publiés dernièrement.

L'étude que nous présentons aujourd'hui est nécessairement incomplète. Nous avons dû laisser certains chapitres entièrement de côté, pour ne pas nuire à l'unité et à la clarté de cette analyse.

CHAPITRE PREMIER

Esthétique et critique d'art avant Dubos.

Diderot, écrivain infatigable, esprit universel, qui a remué tant d'idées, soulevé tant de polémiques, provoqué tant de discussions fécondes, n'est plus guère lu aujourd'hui. On cite souvent son nom; les spécialistes discutent ses idées; quant à ses œuvres, à part quelques extraits, toujours les mêmes, qu'on rencontre dans les anthologies, peu les connaissent.

Quand par hasard un lecteur curieux met la main sur l'un ou l'autre de ses vingt-deux volumes, il s'étonne dès les premières pages, il s'intéresse de plus en plus. Ce style imagé, vif, plein d'imprévu, à l'allure capricieuse et légère, le retient tout à fait. Les idées ne sont plus neuves aujourd'hui, mais la forme qu'il a su leur donner restera toujours fraîche comme une aquarelle brillamment enlevée.

Si le lecteur a eu le bonheur de tomber sur certains chapitres des ,, Salons '', son intérêt deviendra sûrement une franche admiration. Instinctivement il comparera ces délicieuses descriptions, ces pages enflammées, cet enthousiasme débordant aux critiques parfois si sèches de nos journaux actuels, aux dissertations souvent si inintelligibles de nos philosophes, aux théories quelquefois si absurdes qui naissent chaque jour à propos d'esthétique et d'art moderne dans nos périodiques.

Il comprendra dès lors pourquoi le ,, philosophe '' a pu être considéré si longtemps comme le créateur de la ***critique d'art*** en France, pourquoi ses jugements, ses idées sur l'art, ses théories ont pu exercer pendant un siècle au moins une influence si considérable.

Avant M. Brunetière, en effet, les ,,Salons" étaient classés parmi nos chefs-d'œuvre. Les critiques d'art ne juraient que par eux. On les considérait comme le premier monument du genre, un modèle presque parfait.

Mais de cette première exagération on est tombé dans l'excès contraire. On a violemment attaqué Diderot, ses écrits et ses idées, auxquels on n'a pas manqué de découvrir une influence néfaste.

M. Brunetière s'est fait remarquer par la violence de ses critiques." Ici comme partout, dit-il en parlant de l'auteur des ,,Salons", il est venu troubler et confondre les genres. . . . Il a pris dans ses ,,Salons" justement le contrepied de la vraie critique d'art".

Les répliques n'ont pas manqué, et le débat fut quelquefois assez chaud. Il resta toujours intéressant; la question en valait la peine, non pas seulement à cause de Diderot, de sa valeur personnelle ou de l'influence qu'il a pu avoir sur le développement des idées, mais avant tout pour le fond même de la discussion, qui est l'éclosion d'un genre nouveau, la critique d'art.

Il est donc entendu que Diderot n'est point le créateur de la critique d'art. A qui alors doit revenir cet honneur? Les adversaires du philosophe n'ont pas manqué de découvrir un bon nombre d'auteurs qui, avant lui, avaient parlé de peinture et de sculpture, et M. Brunetière a pu déclarer que ,, *les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* étaient de la critique d'art faite par des artistes cent ans avant que Diderot ne se soit emparé du genre pour le corrompre".

Cela peut se soutenir, nous en reparlerons. Mais il semble aussi que, parmi le grand nombre de ces ,,critiques", plus d'un ne mérite guère l'honneur qu'on lui a fait, tandis que d'autres, poètes ou philosophes, eussent été bien étonnés d'apprendre qu'ils passeraient un jour ,,critiques d'art" pour avoir écrit en passant quelques lignes sur un tableau ou sur une statue.

La France a eu à toutes les époques de grands artistes, peintres, sculpteurs ou architectes, et des hommes intelligents pour comprendre et apprécier leurs œuvres. Dès le jour où l'on a élevé des églises, sculpté en bas-reliefs des scènes bibliques ou guerrières, ciselé des armes et des bijoux, il s'est trouvé des hommes pour discuter la valeur de ces œuvres dans le domaine spécial des beaux-arts.

Ce furent d'abord des chants de louanges, des vers dédicatoires ou des épigrammes, puis des catalogues et des dictionnaires avec de longs commentaires. En même temps que la Renaissance provoquait le culte de la beauté antique, tandis qu'on fouillait parmi les décombres des cités grecques ou romaines pour en retirer ces chefs-d'œuvre de la sculpture, on reprenait, pour les étudier, les auteurs anciens qui ont traité des choses de l'art. On relisait Vitruve, on discutait les ,, ***Dialogues*** ,, de Platon et les ,, ***Ennéades*** '' de Plotin. Peu à peu on s'éleva du particulier au général : après avoir admiré ou critiqué statues, bustes, colonnes, chapitaux, et temples antiques, on voulut établir les règles de l'art et rechercher à l'imitation des anciens les principes généraux qui président au mouvement artistique.

A côté de ces soi-disant spécialistes, auteurs de monographies ou philosophes, et même avant eux, les simples littérateurs s'étaient emparés du genre, selon l'expression de M. Brunetière. Incidemment, dans les écrits les plus divers, ils ont touché à ces questions. Chacun d'eux avait ses idées sur l'art et il les a exprimées en prose ou en poésie, ***formulant*** ainsi le goût de son temps. Chaque période eut son goût particulier et son écho de la littérature. Un siècle a dédaigné ce que le précédent admirait.

On pourrait donc, en appliquant sans exagération la méthode expérimentale de Taine, continuer ce parallèle et suivre à la fois l'évolution des beaux-arts et celle de la critique.

Sans aller aussi loin, nous croyons qu'il est nécessaire cependant, afin de bien déterminer la part que Dubos a héritée de

ses prédécesseurs, afin de préciser d'une façon aussi exacte que possible ce qu'il doit au siècle dont il procède, ce qui lui appartient en propre et ce qu'il a emprunté à ses contemporains, nous croyons qu'il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur les phases principales de cette évolution et de rechercher les écrivains qui ont été les principaux représentants de leur époque, les jalons en quelque sorte de ce développement particulier.

La littérature d'art est un sujet vaste, très compliqué, dont les limites sont difficiles à établir. Pendant longtemps elle s'égara dans tous les genres avant de conquérir une indépendance relative. Où commence son règne? . . . où finit-il? et jusqu'à quel point un auteur peut-il se réclamer du titre de critique d'art?

Quelques écrivains, Bougot en particulier, ont déjà cherché à donner un aperçu des œuvres principales et des écrivains marquants, nous y renverrons le lecteur désireux d'approfondir cette question. [1])

Qu'il nous suffise de relever parmi ces précurseurs de la critique les auteurs principaux, afin d'établir d'une manière générale les origines du XVIIIe siècle et de réfuter cette phrase [2]) de Charles Lévèque : « Négligée pendant tout le moyen-âge, omise par les premiers cartésiens plus portés aux sciences et surtout à la géométrie que passionnés pour les arts, la question du beau ne reparaît qu'au commencement du dix-huitième siècle. »

Et encore si l'on voulait s'en tenir strictement aux titres

---

[1]) *Note* Voici, par exemple, quelques noms et quelques titres:

Suger, a décrit l'abbaye de St. Denis, les *Chroniqueurs* ont également cité et décrit les monuments remarquables de leur temps. *Rabelais* fait un voyage en Italie: (Epistola nuncupatoria topographiae antiquae Romae, etc.) *Montaigne* fait le même voyage, Essais, livre II. Voyage en Allemagne et en Italie 1774. *Jean Cousin* publie deux ouvrages, sur la perspective et la peinture. *Bullant, Du Cerceau, Philibert Delorme*, architecte: Traité complet de l'art de bâtir. *Bernard Palissy*, Le Jardin délectable (dans ses œuvres complètes.)

[2]) La science du Beau, p. 466 II.

soit des hommes, soit des ouvrages, Lévèque peut-être aurait raison, mais un chercheur attentif ne peut refuser à un Delorme et à un Palissy, pour ne parler que du XVI[e] siècle, d'avoir posé les premières bases d'une science raisonnée des beaux-arts, le premier dans son ,, Traité complet de l'art de bâtir " où, à côté de questions techniques, il essaie d'expliquer sa méthode et son style, le second dans son ,, Jardin délectable ", où il s'intéresse, il est vrai, plutôt aux choses pratiques qu'à celles de la théorie, bien qu'il sache réclamer à l'occasion une imitation plus vraie de la nature, une observation plus précise et plus sérieuse du monde extérieur.

Le XVII[e] siècle fait sur le précédent un pas important dans le domaine de la critique. C'est le grand siècle de la littérature et les beaux-arts, pour occuper une place plus modeste, n'en comptent pas moins d'illustres représentants. La France, à son tour, a ses peintres et ses sculpteurs célèbres. Elle admire, il est vrai, l'Italie et l'Antiquité; elle leur emprunte ses meilleurs modèles, mais à cette puissante lumière, le génie national s'éveille et enfante des œuvres immortelles. L'histoire de l'art fait son apparition, hésitante d'abord, très modeste; elle se contente d'une admiration banale, sans chaleur, sans discussion. Elle cite des noms et des dates, elle décrit sèchement les œuvres ou s'amuse à nous conter des anecdotes.

Mais, à mesure que l'art se développe et prend une place plus grande dans la société, la concurrence amène la discussion, les goûts et les intérêts se heurtent, on commence à défendre ses œuvres et à attaquer celles des autres, le public s'en mêle, les écrivains suivent: c'est la critique qui apparaît. Des écoles véritables se fondent avec leurs partisans et leurs ennemis. A côté des maîtres de l'école française, si la plupart des artistes restent fidèles à l'imitation italienne, quelques esprits plus avancés commencent à comprendre et à admirer les Hollandais. On se met à discuter du coloris, du clair-obscur, du sujet, de la composition,

des principes généraux de l'art: c'est la naissance de l'esthétique.

Nous ne nous arrêterons pas à tous les noms que l'on pourrait citer. Il suffira de montrer les principaux courants. Une grande figure s'impose d'abord et remplit tout le siècle: c'est le Poussin; non que cet artiste célèbre ait beaucoup écrit, mais c'était un esprit large, très éclairé et qui ne se contentait pas d'améliorer la technique de son métier. Toutes les plus hautes questions de l'art l'intéressaient et sa puissante personnalité eut une grande influence dans le monde des artistes et des critiques ou, comme on les a appelés, ,, les amateurs ''.

L'un d'entre eux doit avoir une place à part. Félibien, en effet, plus que tout autre, vécut dans l'intimité du maître et chercha à répandre ses idées. Nous avons de lui plusieurs ouvrages. Les ,, ***Principes d'architecture, de sculpture et de peinture*** '', les ,,***Entretiens sur la vie des peintres***'' sont les principaux. Essais bien hésitants encore, souvent très insignifiants. A peine si l'auteur se permet de temps en temps une digression sur la *grâce* ou les proportions. Nous savons par contre qu'il exerça une certaine influence sur les peintres, les sculpteurs et les architectes, grâce à sa position officielle. ,,Associé à l'Académie de peinture en qualité de conseiller honoraire, nommé secrétaire de l'Académie des ,,six architectes'', préposé en 1673 à la garde des antiques qui venaient d'être transférées du Jardin des Tuileries dans une des galeries du Palais-Royal, Félibien occupa la plus haute position que pouvait envier, au XVIIe siècle, un ,,curieux et un amateur distingué.'' [1])

Il est difficile de donner un résumé précis des idées critiques de Félibien sur les beaux-arts, idécs qui ne sont souvent que le reflet de celle du maître; on peut cependant se rendre compte des services qu'il a rendus dans ce domaine. Il nous reste d'ailleurs une partie de la correspondance du Poussin, et de

---

[1]) Bougot, 158.

nombreux fragments de sa conversation recueillis par les contemporains.

Félibien, dans ses ,,*Principes d'architecture, de sculpture et de peinture*'', a été le premier à employer et à faire connaître les termes techniques usités par les artistes. Il a aussi fait certaines descriptions qui, autant par leurs défauts que par leurs qualités, ont été fort utiles à ses successeurs, historiens ou critiques. Enfin, si ses ouvrages en général ne peuvent être classés dans le domaine de la littérature, ils n'en ont pas moins servi de point de départ à l'histoire et à la critique d'art.

Laissant de côté les auteurs tels que De Chambray,, *Parallèle de l'Architecture ancienne et de la moderne*'', ,,*Idée de la perfection de la peinture*'', Roger de Piles ,, *Dialogues sur le coloris*'' ,,*Vie des peintres*'' ,,*Cours de peinture*'', deux ,,amateurs'' de grand mérite peut-être, mais au sujet desquels nous ne pourrions que répéter les remarques précédentes, nous relèverons deux faits importants et d'une valeur significative dans la question qui nous occupe. Nous voulons parler de la création des *Académies* et de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Richelieu, qui sentait autour de lui l'esprit de discussion s'éveiller parmi les écrivains et leurs amis, résolut de brider ces velléités de liberté littéraire. Il fonda l'Académie française, et celle-ci publia bientôt ses *Sentiments sur le Cid*.

En 1648, l'Académie de peinture et de sculpture fut fondée dans des conditions à peu près semblables. L'Académie d'architecture suivit de près. Elles eurent l'une et l'autre une enfance analogue à celle de leur sœur aînée, l'Académie française. Répondant aux mêmes besoins, créées dans les mêmes circonstances et pour le même motif, les deux jeunes Académies publièrent aussi leurs ,,critiques''. Ce sont justement ces fameuses ,,*Conférences*'' dont parle M. Brunetière. Si la comparaison ne finissait par devenir fastidieuse, nous pourrions la continuer et elle serait même probante; car il est reconnu aujourd'hui que les

,,*Conférences*" ont à peu près la même valeur que les ,,*Sentiments sur le Cid*". Défauts et qualités s'y retrouvent, et c'est très naturel.

Une critique forcée, faite sur commande, a bien des chances de ne pas être impartiale, et si l'on y ajoute que c'étaient de simples tentatives, on comprendra les attaques qu'elles ont eu à subir. Nous n'entrerons pas dans le détail. Félibien publia une partie de ces conférences, qui d'ailleurs ne purent être continuées.

La Querelle des Anciens et des Modernes eut également son écho dans les beaux-arts. Rien de plus naturel encore. On étudia d'abord les maîtres de l'Antiquité, on les admira sans réserve, on les imita sans arrière-pensée. Mais la génération suivante, profitant des progrès réalisés par ses aînés, essaya de voler par ses propres forces, et le moment vint bientôt où les plus hardis cherchèrent à s'émanciper d'une tutelle qui leur semblait trop lourde. Nous avons vu qu'au commencement du siècle déjà un de Chambray publiait son ,,*Parallèle de l'architecture ancienne et de la moderne*", œuvre non de combat, mais toute d'admiration, et où l'auteur se contente d'expliquer l'art antique et d'en montrer les règles et la beauté. Mais bientôt après Félibien, la lutte commence. Si Claude Perrault avait rendu de grands services à son art en traduisant Vitruve, et en résistant dans ses œuvres et dans ses écrits à l'engouement du public pour Bernin, son frère Charles par contre eut moins de bonheur avec son ,,*Parallèle des anciens et des modernes*" (1688-1698), où il consacre un de ses dialogues à l'architecture, à la sculpture et à la peinture. On lui a reproché, avec raison, de n'être pas un critique très impartial, ni même très compétent. Bougot, avec tout le monde, le traite sévèrement: «Son horizon, dit-il, fut toujours borné en architecture par la colonnade du Louvre, en peinture par les allégories coloriées de Le Brun, en sculpture par les figures un peu sèches et pesantes de Girardon. Il examine légèrement, condamne à première vue; il ne tient compte ni du temps, ni des mœurs, ni

du tour d'esprit particulier des hommes ou des peuples; il s'en rapporte avec une imperturbable confiance à un idéal absolu, où la raison vulgaire a plus de poids que le sentiment et met constamment les habiletés du métier au-dessus de l'inspiration! » [1])

Ceci est juste, mais Bougot oublie que Charles Perrault n'est pas de notre siècle. Il s'est trompé souvent, soit, mais il a du moins provoqué une discussion féconde. Les contradicteurs ne lui manquèrent pas, les adversaires s'instruisirent mutuellement et le monde des artistes aussi bien que le public profita des lumières acquises. S'il ne s'est pas trouvé immédiatement un sage pour clore le débat, c'est que la question était trop difficile pour être résolue aussitôt. [2])

Malgré ses progrès et ses efforts, la critique n'eut pas d'influence sérieuse sur les artistes. Elle avait admiré la Renaissance italienne et écouté les conseils du Poussin, mais les peintres continuèrent à imiter Le Brun. Leurs vastes compositions, théâtrales mais vides et froides, ne devaient servir qu'à l'apothéose du Grand Roi et à la décoration de son règne. Les volontés manquèrent, les talents aussi, la meilleure critique du monde n'y pouvait remédier.

A côté de ces spécialistes, précurseurs de la critique d'art proprement dite, il faudrait voir encore les auteurs qui ont étudié les principes supérieurs, les lois générales, la philosophie de l'art en un mot; il serait nécessaire également de passer en revue les littérateurs qui ont discuté plus particulièrement les règles de la poésie et de l'éloquence. C'est parmi ces derniers que nous trouverions les véritables devanciers de Dubos. La critique littéraire plus encore que la critique artistique a contribué en France au développement et au progrès des doctrines esthétiques.

Le nom seul de Boileau est un programme et les réformes

---

[1]) Bougot, 168.

[2]) Nous parlons ici, bien entendu, uniquement au point de vue des arts du dessin.

qu'il a opérées dans le domaine de la poésie, sont bientôt devenues les lois suprêmes de l'art au XVIIe siècle. Vérité, simplicité, méthode, raison, ces règles étroites mais fécondes furent appliquées à la peinture, aussi bien qu'au théâtre.

Après le grand „législateur du Parnasse", trop connu pour que nous nous y arrêtions, il serait utile de citer quelques auteurs et quelques ouvrages, les jalons en quelque sorte de l'évolution lente qui marque la fin du XVIIe et le commencement du XVIIIe. Fénélon écrit ses ***Lettres sur les occupations de l'Académie***, dans lesquelles il expose sous une forme nouvelle, mais sans y rien changer quant au fond, les principes de ***l'Art poétique.*** Mme Dacier défend les Anciens dans ses ***Causes de la corruption du goût.***

Cependant, dès l'aurore du XVIIIe siècle, les signes d'un goût nouveau se multiplient. Le sensualisme de Locke trouve en France de chauds adeptes et des critiques qui appliquent ses théories. Les uns cherchent à compléter et à élargir les règles classiques. Ils n'attaquent pas encore. Fontenelle prend la défense de Corneille, dont les soi-disant défauts sont bien souvent de réelles qualités. On ne devra plus dire: plus la pensée est simple, plus elle est belle. „Une chose ne plaît point davantage à proportion qu'elle est plus simple, mais elle plaît pour être diversifiée sans cesser d'être simple; plus elle est diversifiée sans cesser d'être simple, plus elle plaît."

Aux trois unités, La Motte ajoute l'unité d'intérêt, la plus importante, la seule indispensable. Le père Bouhours discute, dans sa ***Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit***, de la finesse, de la délicatesse, du goût. Saint-Evremond contribue au mouvement d'émancipation; mieux que personne, il est à même de juger de la variabilité du goût et de la fragilité des règles en général. Vérité en deçà, erreur au-delà.

Nous entrons ainsi dans une période nouvelle, l'une des plus intéressantes au point de vue esthétique et qui comprend presque tout le XVIIIe siècle.

Il ne nous reste donc plus qu'à esquisser rapidement le cadre ou s'exerça l'activité de Dubos et les circonstances qui contribuèrent à la naissance des *Réflexions critiques.*

Ce sont les dernières années du grand règne. L'ombre de Louis XIV assombrit de plus en plus une cour morose dans un palais à moitié vide. A Versailles, où le roi vit, tout est mort; mais à Paris, pour qui il n'existe plus, la vie commence à renaître. On remarque en particulier un réveil du goût pour les choses de l'art, réveil qui tient plutôt de la curiosité. Sous le grand roi, tout était réglé, nettement déterminé, tout devait concourir au même but avec les mêmes moyens.

Maintenant, au contraire, on se sent un besoin ardent de liberté, d'espace, d'indépendance. La critique sous toutes les formes donne libre cours à son ardeur. On délaisse la contrainte des maîtres imposés, l'Académie. De toutes parts, des amateurs intelligents se mêlent aux artistes, créent des galeries particulières et protègent les indépendants.

Philippe d'Orléans se montre parmi les plus zélés . . . . Sous Louis XIV déjà „il peignait, dit Saint-Simon, toute l'après-dinée à Versailles et à Marly, il apprenait le pastel avec Rosalba, la miniature avec Klingstet.“ Les grands seigneurs suivent son exemple, ils ouvrent leurs collections au public et applaudissent à l'idée de la création d'un musée. Une dernière circonstance enfin servit beaucoup à rendre les beaux-arts populaires et plus accessibles à la critique, ce fut la création des „Salons“. Les écrivains suivaient le mouvement général; ils le précédaient même quelquefois.

Mémoires, descriptions, projets, réflexions philosophiques abondent. C'est la vie, le mouvement. On critique, on compare, on cherche, on propose de nouvelles théories. Cette heureuse effervescence eut sans contredit une influence très favorable sur l'auteur des *Réflexions critiques.*

CHAPITRE II.

Biographie.

Jusqu'à ce jour, aucune étude complète n'a été publiée sur la vie ou les œuvres de l'abbé Dubos. La seule biographie de quelque étendue que nous ayons trouvée, est celle de Morel dans le *Bulletin de l'Athénée de Beauvais*, années 1848-1850. C'est à cette source à peu près unique que nous avons puisé les renseignements suivants:

Le jeune Dubos, né en 1670, à Beauvais, fit ses premières études dans sa ville natale et les continua à Paris. Il descendait d'une famille bourgeoise, gens actifs et entreprenants, enrichis par le commerce. Il tenait d'eux un vif désir de connaissances, beaucoup de bon sens et pourtant l'esprit d'aventure, le goût des recherches et des voyages.

Ses études classiques, ses voyages, son talent d'observation qu'il mit à profit dès l'adolescence, firent de lui de bonne heure un caractère pratique, sans passions violentes, sans enthousiasmes faciles et irréfléchis. Il n'avait guère la vocation religieuse et manquait absolument de ce respect aveugle que le grand roi semblait exiger de tous ses sujets en faveur de la noblesse, et en général de l'appareil royal.

Morel croit trouver l'origine de cette indépendance dans le caractère des Beauvaisins, bourgeois très libres, depuis le siège de 1472, après lequel Louis XI leur octroya de nombreux privilèges, récompense de leur courage. — Sans vouloir remonter aussi haut, il nous semble que son biographe aurait pu nous donner une explication plus simple, en rappelant l'état d'esprit de ses contemporains.

Nous sommes à la fin du grand siècle; le déclin de cette royauté qui voulut être resplendissante, va commencer; Louis XIV devient bigot; le rigorisme le plus absolu règne à la cour, du moins à la surface; la génération de 1661 suit docilement cette volte-face; elle a participé aux fêtes, aux plaisirs du roi; elle lui reste fidèle. Mais à côté de ces hommes d'un autre âge, il y a les jeunes qui voudraient comme leurs pères s'agiter, vivre et jouir. Cette cour solennelle les glace; cette hypocrisie, ces tardifs remords ne les convertissent pas; au contraire, ils y perdent les derniers lambeaux de leur piété.

„C'était le temps où la jeunesse en entrant dans le monde (pour parler comme les mémoires de Grammont) prenait le parti que bon lui semblait. Qui voulait se faisait chevalier, abbé qui pouvait, j'entends abbé à bénéfice.“ [1])

Dubos devint abbé. C'était alors une belle vocation, facile surtout. Il prit ses grades à la Sorbonne, et se fit recevoir maître ès-arts de l'Université. Ce titre lui ouvrait la carrière de l'enseignement. Il préféra continuer ses études.

Après avoir soutenu sa thèse de bachelier en théologie (1691), il abandonne ses premiers maîtres pour se vouer complètement à l'étude de l'antiquité. Dès sa jeunesse, l'histoire et l'archéologie l'attiraient. Les anciens monuments de Beauvais soigneusement conservés, les médailles, les vieilles armes, les sculptures avaient pour lui un attrait particulier.

Il étudia avec ardeur la chronologie sous la direction du Père Petau, l'histoire avec Zozime et Calchondyle. Son biographe assure que l'érudit Vaillant, très lié avec la famille du jeune historien, eut sur lui une influence prépondérante.

On avait alors dans cette ville de province une véritable passion pour les débris romains et les médailles d'empereurs. Charles Patin, Galland, se sont même fait un nom par leurs recherches dans ce domaine.

---

[1]) Bougot.

Cette émulation encourage le jeune Dubos; en 1685, il publie son premier essai : un *Mémoire* adressé à une société d'érudits, qui se rencontraient régulièrement chez M. Bignon, pour y discuter des questions d'histoire, de critique, d'archéologie ou de langue. Dubos cherche, dans ce travail, à expliquer l'origine et l'histoire d'un monument votif exhumé non loin de Beauvais, près du mont Capron. C'est une sorte de statue, à laquelle on a donné depuis le nom de ***Mercure barbu***. Nous nous dispenserons d'analyser cet opuscule, d'ailleurs peu important et qui renfermait nécessairement un bon nombre d'erreurs.

Son premier ouvrage sérieux fut *l'Histoire des 4 Gordiens*, publiée à Paris en 1695. La thèse était hardie, (toutes celles de Dubos le furent d'ailleurs); il veut démontrer l'existence d'un Gordien nouveau, mais il ne réussit pas.

Comme l'ouvrage précédent, celui-ci renferme beaucoup d'hypothèses qui n'ont pu être soutenues par la suite, une quantité de faits, tirés de la tradition, et des arguments qui ne reposaient point sur une base solide, de sorte que son point de vue a été aussitôt abandonné. Ce n'était qu'une découverte imaginaire.

Cependant cet ouvrage avec tous ses défauts n'en renferme pas moins des idées remarquables, qui ont été plus tard reprises et développées par Montesquieu. On sent que l'instruction de l'auteur est encore incomplète; il le comprend lui-même et l'avoue ingénument dans ses réponses aux nombreuses attaques que lui valut sa publication.

En 1696, il devint secrétaire de M. de Torcy, ministre des affaires étrangères, et se fit remarquer par son esprit ouvert, par son élocution facile et son habileté.

Il sut partout se rendre utile, il se distingua même sans y gagner autrement de réputation, car il était très modeste de sa nature et toujours fort timide dans le monde. Envoyé comme agent diplomatique à Hambourg, puis à Ryswick, il resta obscur employé; mais les riches présents qu'il reçut à son retour sont

une preuve des services qu'il rendit et de l'activité qu'il déploya.

Peu après, il fut élu chanoine de Beauvais: son premier rêve était réalisé.

Nous passerons rapidement sur le reste de sa carrière, pour arriver à l'étude de ses œuvres.

Dubos voyagea en Allemagne et en Hollande, dont il étudia la littérature et les arts. Les Pays-Bas surtout l'intéressent, il en parle souvent dans ses „*Réflexions critiques*". Le théâtre y était alors essentiellement politique et la peinture elle-même jouait un rôle au service du gouvernement. [1])

En Angleterre, il fréquenta la société des esprits forts, le salon d'Hortense Mancini, duchesse de Mazarin; il y vit très souvent Saint-Evremond; il y subit l'influence de Locke et des sensualistes.

Il visita ensuite l'Italie, qui l'attirait par ses richesses archéologiques. Mais les médailles, les anciens bustes, les statues, les ruines de l'antiquité ne l'absorbèrent point entièrement; les merveilles de la Renaissance firent sur lui une impression bien autrement profonde. Il les admira en connaisseur, comparant les divers chefs-d'œuvres des pays parcourus, analysant ses propres sentiments avec une sagacité rare à cette époque.

En même temps, il lit les poètes, les critiques, les historiens; il prend des notes, il observe les populations, étudie les mœurs, les coutumes; il se rend compte de la configuration générale du pays, du climat; il est, en un mot, un précurseur de la critique moderne, ne négligeant aucun détail, aucun facteur, n'oubliant pas les causes les plus éloignées.

Ses idées générales seront donc plus étendues, ses aperçus plus vastes, ses appréciations plus sûres. Seulement il marche trop isolé dans une voie nouvelle, la science de son temps ne peut lui être que d'un faible secours, il est incapable à lui seul de faire toutes les expériences nécessaires, de considérer toutes

---

[1]) I, 37

les faces de la question qu'il étudie. Excusons-le donc volontiers, s'il se trompe quelquefois de route, et si, rencontrant dans son ardeur de recherche une voie neuve, il la suit trop facilement.

On a vanté avec raison sa nature enthousiaste, son esprit large, et tolérant sans faiblesse.

,,Vous connaissez, lui écrivait Fénelon (lettre citée par M. Dupont-White, Mélanges, p. 45, Cambray ... juillet 1713), les pays étrangers. Vous les avez étudiés avec la connaissance de l'histoire et avec les vrais principes sur tout ce qui regarde les lois, le commerce, les diverses formes de gouvernement, les intérêts, les génies divers des peuples et les moyens de les accommoder à nos besoins.“

Cependant Dubos était rentré dans la diplomatie, appelé par Dubois, qui l'appréciait et qui lui demanda souvent des renseignements, voire même des conseils. On a du fameux cardinal plusieurs lettres dans lesquelles il rend hommage à ses capacités.

,,La principale étude, disait Wicquefort, de ceux qui prétendent se faire employés aux ambassades, doit être l'histoire.“ Dubos suivit ce conseil. Pour éclairer son jugement dans la science diplomatique, il voua à l'étude de l'histoire tous les moments de liberté que lui laissait son emploi.

De ces travaux naquirent deux ouvrages principaux:
1. *L'Histoire de la ligue faite à Cambrai contre la république de Venise (1712)*; 2. *L'Histoire critique de l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules (1739.)*

La première étude, quoique sans prétention, est faite sérieusement. L'auteur voudrait avant tout montrer l'enchaînement des faits et leurs conséquences. Il s'applique à tirer de l'histoire un enseignement. Le second ouvrage est plus connu et a prêté à bien des critiques. Dubos cherche à prouver que la conquête des Gaules par les Francs s'est faite sans guerre et sans révolution. C'est là une de ses inventions basées sur beaucoup d'observations, résultat de recherches ingénieuses, mais incomplètes.

Cette œuvre est digne d'intérêt à plus d'un point de vue. Elle renferme bon nombre d'idées nouvelles et des remarques fort originales. Elle fit penser et provoqua des discussions fertiles et des études fructueuses.

Nous avons encore de lui: *Les intérêts de l'Angleterre mal entendus dans la guerre présente* (*1704*), où il prévoit la Révolution d'Amérique, plus de 70 ans avant qu'elle n'arrivât. On lui attribue, en outre, avec quelque vraisemblance: le *Manifeste de son Altesse l'Electeur de Barière Joseph Clément à la Maison d'Autriche.* Cet opuscule d'un style remarquable fit en son temps beaucoup de bruit. Il fut trois fois réimprimé, et les ministres de l'empereur se virent forcés de faire faire une réplique.

Le 3 février 1720, Dubos entra à l'Académie comme successeur de l'abbé Genest, poète oublié, mais non sans mérite. Il prononça un discours remarqué et occupa bientôt un rang honorable parmi ses illustres confrères. Deux ans plus tard, il devint secrétaire perpétuel après Dacier.

Il s'intéressa sans cesse à toutes les questions d'art et de littérature à l'ordre du jour. Il entretint une correspondance étendue et resta en relation avec les auteurs et les savants étrangers qu'il avait appris à connaître pendant ses voyages.

Les Réflexions critiques, qui avaient paru pour la première fois à Paris en 1719, lui acquirent une grande réputation, non seulement auprès de ses compatriotes, mais aussi dans les pays étrangers, en Allemagne surtout, où cet ouvrage fut réédité et traduit.

Dubos comprit toute l'importance de son sujet. Il s'attacha donc désormais à revoir, à corriger, à compléter ses *Réflexions,* de sorte que les éditions suivantes marquèrent un progrès sensible sur celle de 1719. Le plan fut complètement transformé et un troisième volume vint s'ajouter aux deux autres.

Dubos ne publia point d'autre œuvre. Il mourut en 1742, après une maladie très douloureuse, au cours de laquelle il montra une grande fermeté.

CHAPITRE III.

Les Réflexions critiques. Plan.

Observations générales.

Un des plus grands défauts des «*Réflexions critiques*» c'est de n'avoir point de plan. L'auteur divise, il est vrai, son ouvrage en chapitres et en livres. Il a soin d'expliquer aussi dans la préface la marche qu'il se propose de suivre, quelles seront les matières traitées et l'ordre dans lequel il les étudiera.

En réalité, cette division est superficielle et cet avertissement n'est qu'un trompe-l'œil. Ce traité, comme on l'a appelé, est loin d'en être un; ce n'est, comme l'indique le titre même de l'ouvrage, qu'une suite de réflexions différemment développées, plus ou moins bien reliées les unes aux autres et qui se suivent selon l'inspiration ou la fantaisie de l'auteur.

Dubos avait certainement à l'origine un dessein et un programme; nous le voyons partir méthodiquement; mais à mesure qu'il avance dans son travail, qui fut certainement pour lui une sorte de voyage d'exploration, il fait des découvertes qui changent peu à peu ses idées premières, qui lui font perdre de vue son plan, et qui l'entraînent plus loin qu'il ne voudrait. Il s'arrête cependant et cherche à reprendre le fil, mais hélas, c'est trop tard: car ses principes ne sont plus les mêmes.

Va-t-il reprendre son sujet dès le commencement? Va-t-il refondre tout son ouvrage? Il est très probable qu'il le fit plusieurs fois; on sent du moins dans les premiers chapitres une meilleure méthode et une sorte de plan, mais plus tard il finit par se fatiguer: le travail était au-dessus de ses forces. Aussi, sans s'inquiéter davantage d'une logique trop serrée, il s'en va

au gré de son inspiration, et les idées dès lors s'échappent abondamment. La première en appelle dix autres, qui se relient entre elles aussi bien qu'elles peuvent.

La grande difficulté, dans l'analyse de cet ouvrage, consiste donc surtout dans l'ordre qu'il est nécessaire de rétablir. Ces trois volumes forment une riche moisson d'idées. Comment les condenser et les réunir pour les présenter au lecteur, en résumé, d'une façon intelligible?

Trois plans successifs s'offrent après mûr examen:

1° Celui que l'auteur a eu soin de nous faire dans sa préface.

2° Celui qui découle de la première lecture.

3° Celui enfin que nous avons cru adopter après une étude approfondie des «*Réflexions critiques*», et qui fera rentrer plus facilement les idées de l'auteur dans le plan général de notre dissertation.

«Je tâche dans la première partie de cet ouvrage, nous dit Dubos, d'expliquer en quoi consiste principalement la beauté d'un Tableau et la beauté d'un Poème; quel mérite l'un et l'autre ils peuvent tirer de l'observation des règles, et quel secours enfin les productions de la Poésie et celles de la Peinture peuvent emprunter des autres arts, pour se montrer avec plus d'avantage.» [1])

Donc: I. Définition de la beauté. [2])

II. Faut-il ou non observer les règles?

III. Les limites des genres.

Voilà, n'est-il pas vrai, les trois problèmes qui résument presque toute l'esthétique. N'allons pas croire cependant que l'auteur va étudier séparément et successivement ces trois questions;

---

[1]) Tome premier. Avertissement.

[2]) Nous verrons plus tard que Dubos n'a jamais osé en réalité s'attaquer directement à ce problème. Il n'y a pas dans tout l'ouvrage la moindre définition de la beauté et, à part cette phrase de l'introduction, l'auteur ne cherche même pas à poser la question.

loin de là, il revient souvent en arrière, empiète quelquefois sur le travail futur, et sort très souvent de son sujet.

Ne nous en plaignons pas, il est fort probable qu'un ouvrage plus méthodique eût été ennuyeux et sans valeur et que l'auteur, en voulant absolument soumettre son travail à une discipline serrée, eût été obligé, pour suivre un plan invariable, de combler les lacunes de son érudition par des phrases creuses ou des allégations fantaisistes.

Dubos ne pouvait, à l'époque où il vivait et avec les matériaux qui étaient à sa disposition, malgré son savoir assez étendu, nous faire un traité complet et de quelque mérite sur le plan qu'il s'était proposé.

Avouons-le dès le début: les inexactitudes fourmillent dans cet ouvrage et les théories y sont souvent fort discutables. Où en serait-il arrivé, se dit-on souvent, s'il avait voulu poursuivre dans toutes leurs conséquences les faits qu'il avance et les lois qu'il élabore?

«Dans la seconde partie, continue-t-il, je traite des qualités, soit naturelles, soit acquises, qui font les grands Peintres comme les grands Poètes, et j'y cherche la cause qui a pu rendre quelques siècles si féconds, et les autres si stériles en artisans célèbres. J'examine ensuite comment la réputation des artisans illustres s'établit; à quels signes on peut prévoir si la célébrité, où ils sont de leur temps, est un renom durable, ou bien une vogue passagère; et quels sont enfin les présages sur la foi desquels il est permis d'augurer que la renommée d'un Peintre ou d'un Poète, vanté par ses Contemporains, ira toujours en augmentant, de manière qu'il sera plus prisé encore dans les siècles à venir, qu'il ne l'a été dans le sien.» [1])

On voit que cette exposition est moins claire que celle du 1er livre. En effet, Dubos trouve moyen de reprendre son sujet

[1]) Tome premier. Introduction

sous une autre forme. Il nous parle maintenant des artistes. Il semble quitter le domaine de l'abstraction pour pénétrer dans celui de la réalité concrète. A la vérité il n'en est rien: si le titre change, la matière reste la même; ce sont les mêmes discussions reprises et quelquefois continuées sous d'autres formes.

Quant au 3e volume, nous ne nous y arrêtons pas. L'auteur s'y occupe uniquement de musique et du théâtre des anciens. C'est d'ailleurs la plus faible partie de son œuvre, aujourd'hui entièrement mise de côté.

Telle est la préface. Mettons-nous maintenant à la lecture de l'ouvrage lui-même.

1. «On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir . . . .»

Cette première question sur l'origine du plaisir que nous procurent les œuvres d'art n'est qu'à moitié résolue et elle en amène déjà une autre.

2. Le mérite principal des tableaux consisterait-il peut-être dans l'imitation des objets qui nous intéressent?

3. Mais quels sont ces objets, et quel doit donc être le sujet en peinture?

4. Est-il le même qu'en sculpture, qu'en poésie? Quelles sont alors les limites des genres?

5. Mais si la peinture ne peut traiter les mêmes sujets que la poésie, l'allégorie lui sera-t-elle permise?

6. Si c'est le cas, comment pourra-t-on accommoder sur une même toile la réalité et l'abstraction? Quelles sont les règles de la composition?

7. Mais le sujet, la composition elle-même, est-ce là toute la valeur d'un tableau? Quelle place attribuer à la technique, à l'expression, au coloris?

8. Ainsi, peu à peu, l'auteur resserre la discussion, il lui faut maintenant des exemples; il nous parle des différentes écoles

des artistes en particulier. Il étudie la sculpture antique et la peinture moderne.

9. Il se demande pourquoi tel pays, telle époque eurent de grands artistes, tandis que le siècle suivant ou la contrée voisine en furent si pauvres.

10. Du pays, du climat, il revient aux hommes: en quoi consiste le génie? quelles sont ses qualités? Quelles sont les conditions du succès?

*
* *

Nous avons été contraints, pour la clarté de notre travail d'abandonner l'un et l'autre plans. D'ailleurs certaines théories auxquelles Dubos attachait une importance particulière ont perdu aujourd'hui leur actualité et leur intérêt. Au lieu de suivre l'auteur pas à pas et chapitre par chapitre, nous chercherons à dégager de l'ensemble de l'ouvrage les idées générales qui peuvent encore avoir quelque valeur, pour passer ensuite à l'étude des faits particuliers.

*
* *

Un mot d'abord pour expliquer «l'état d'âme» de l'auteur.

Le XVIIIe siècle, dès l'origine fut sensualiste et matérialiste, dès l'origine aussi, contrastant avec le siècle qui le précède, il fut avide de liberté, de discussion.

Sous Louis XIV la littérature avait été chrétienne et monarchique, obéissante, soumise aux hommes comme aux idées qui sont toujours générales, abstraites. Splendide d'abord, le grand siècle fut, pour finir, profondément hypocrite et lâche. La réaction fut violente quoique graduelle. Autant la soumission avait été absolue, autant furent vifs le désir de liberté, l'esprit de recherche, le scepticisme.

Dans le domaine de l'art comme en littérature, on douta des dieux et l'impiété fut grande. Le mouvement principal, il est vrai, ne se tourna point de ce côté. Les peintres et les sculpteurs de génie manquaient en France, bien que l'on puisse constater

un certain réveil de la vie artistique. Si l'un ou l'autre arrivent au succès, ce sera sans grand talent. On croit les admirer, on les goûte sans savoir, sans bien les comprendre. Les principes sur l'art sont vagues. Tout le monde discute beaucoup sur toutes choses avec une égale facilité, mais c'est plutôt pour démolir que pour édifier.

Dubos, lui, n'a pas beaucoup plus d'idées précises. Mais le beau l'attire, et la curiosité le tiraille. Il n'ose pas se demander: «Qu'est-ce que le beau? en quoi consiste-t-il?» La question lui semble trop profonde, le problème trop périlleux.

D'autre part, il repousse hardiment les théories et les règles toutes faites du XVIIe siècle, il ne veut pas se soumettre aveuglément.

Il s'étudie donc lui-même, modestement, il se pose curieusement des questions de détails, qui le conduiraient quelquefois fort loin si sa bonne raison ne le retenait en chemin (pas toujours il est vrai.)

Mais remarquons bien que, s'il marche à l'aventure, il y va du moins autant qu'il peut sans parti pris, sans préjugés.

Il apparaît sur la scène au moment où la lutte a déjà commencé. La Querelle des Anciens et des Modernes bat son plein. Il ne s'y mêla pas directement, quoiqu'elle touchât de bien près aux problèmes qu'il cherche à résoudre. Il comprend l'inanité du débat. Comment! On veut résoudre une question aussi grave, qui touche à tant de causes, à tant d'intérêts, par une simple règle de goût? [1])

Dubos assista à la discussion; il étudia sérieusenent arguments et répliques, fit son profit de chaque idée nouvelle; mais il ne se laissa pas entraîner, car, après de longues hésitations, des recherches, des essais, des erreurs, mais aussi de véritables

---

[1]) Il admire Racine et Corneille, quoiqu'il combatte Boileau; il ne veut rien devoir à Aristote, ce qui ne l'empêche pas d'écrire une brillante défense d'Homère.

et d'heureuses trouvailles, il avait enfin fixé son point de départ.

Quelles sont les conditions normales nécessaires au développement et à l'existence des arts?

Une seconde remarque générale: Nous disions tout à l'heure que Dubos est indépendant ou du moins qu'il cherche à l'être. Nous verrons qu'il le fut en réalité, une seule restriction faite.

Dubos est imbu de la philosophie sensualiste. Il a rapporté de son voyage à Londres un goût très vif pour la littérature anglaise et il restera toujours au courant de ce qui se passe de l'autre côté de la Manche. Il a lu Locke et ses disciples, il s'est fait de leurs idées une seconde religion, mais comme l'autre très élastique, car, quand les raisonnements l'y forceront, il n'hésitera pas à lui fausser compagnie. Cependant c'est là la direction générale de son esprit, ne l'oublions pas, et quand l'intelligence ou la science seront en défaut, ses philosophes favoris viendront à son secours.

Shaftesbury, par exemple, entreprend un jour une polémique contre les dédicaces flatteuses et les longues préfaces. Détestable habitude: l'auteur qui croit s'attirer de cette manière les bonnes grâces du public ne fait que l'ennuyer; s'il cherche d'avance à excuser son inexpérience, ses erreurs ou ses oublis, il se rend ridicule ....— Peu de temps après paraissent les ***Réflexions critiques***, et, chose remarquable pour l'époque, l'auteur, son plan indiqué, s'attaque directement à son sujet sans le moindre préambule superflu.

Il est probable également que Dubos a emprunté au philosophe anglais l'expression «artisan» dont il se sert, au lieu «d'artiste», et qui rappelle le «writing artist» de Shaftesbury. En outre, les citations tirées du *Spectator* sont nombreuses au cours des «*Réflexions critiques*». Les deux écrivains ont d'ailleurs la même conception générale des beaux-arts. L'un et l'autre cherchent à en expliquer l'essence même, ils s'attachent au fond plus

qu'à la forme; leur analyse se distingue par sa sincérité philosophique.

En ce qui concerne l'antiquité, Dubos, quoique connaissant parfaitement les classiques, leur a, somme toute, emprunté peu de chose. Son attitude à leur égard est significative. Il ne répète pas leurs théories, il ne combat pas leurs principes, il ne cherche ni à compléter, ni à transformer leurs systèmes: il les ignore. Il a la prétention de nous offrir des explications nouvelles; il déclare que son ouvrage est le résultat direct de ses observations personnelles.— S'il cite souvent les auteurs grecs ou latins, c'est pour leur emprunter des faits ou des pensées à l'appui de sa propre doctrine. Platon, par exemple, exclut les poètes de sa République. Pourquoi, demande Dubos, [1] si ce n'est à cause de l'impression trop grande que leurs imitations peuvent faire, exemple frappant du pouvoir que les imitations ont sur nous et de la facilité avec laquelle le cœur humain est ému.

CHAPITRE IV.

But de l'art.

Dubos aurait pu commencer, à l'exemple de ses prédécesseurs, par nous donner une nouvelle définition de la beauté. Il en aurait déduit tout naturellement les règles particulières qui président à la destinée des beaux-arts, les limites de chaque genre, les conditions du succès.

Plus modeste, et plus prudent peut-être, Dubos, laissant les hauts sommets de la métaphysique, se mêle à la foule des humbles. Il les suit au théâtre, il les accompagne au Salon de

[1] Sect. 4 et 5 Tome Ier.

peinture; il observe sur ses voisins et sur lui-même les effets que produisent les chefs-d'œuvre de l'art. Il voit des visages tristes s'animer à la vue d'une scène champêtre habilement reproduite par le peintre; il entend rire et pleurer à la comédie; il admire cent personnes oubliant les soucis de la vie, leurs ambitions déçues, leurs hontes, leurs misères, suivre avec un plaisir extrême les péripéties d'un drame nouveau. Des effets il remonte naturellement à la cause: quel besoin nous pousse à rechercher avec tant de passion les productions de la peinture et de la poésie? En quoi consiste le plaisir que nous y trouvons? Quel est donc le but de l'art?

Depuis la Renaissance, cette question a préoccupé tous les philosophes sans qu'elle ait fait pour autant un pas de plus. On s'était contenté de répéter la formule d'Horace:

«L'art a pour mission d'instruire et d'amuser.» Au XVIIme siècle, à propos du théâtre, les uns voulurent ajouter: «et de rendre meilleur.» Mais il se trouva des adversaires, Bossuet en particulier, pour contester à la tragédie toute mission morale.

Si Dubos n'a pas réussi à résoudre entièrement ces problèmes tant discutés, s'il n'a pas d'un coup surmonté des obstacles où tant d'autres avaient inutilement usé leurs forces, il a du moins fait faire à la critique un progrès considérable en l'arrachant à sa routine, en posant la question sur un terrain nouveau et en donnant du plaisir que nous procurent les œuvres d'art une explication si heureuse et si féconde qu'elle devait rester célèbre dans l'histoire de l'esthétique.

« On éprouve tous les jours, dit-il en ouvrant la série de ses réflexions, que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible; mais il n'en n'est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. » [1])

---

[1]) Tome I, page 1.

Un plaisir naturel découle nécessairement d'un besoin satisfait. Plus le besoin sera grand, plus la jouissance qui lui correspond sera vive.

L'esprit a ses besoins comme le corps et l'un des plus impérieux c'est d'être occupé: « L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté. » [1])

Les travaux corporels occupent toujours notre esprit dans une certaine mesure, mais il arrive que l'âme est abandonnée à elle-même. Elle ne saurait alors être occupée que de deux façons: ou elle se livre aux impressions que les objets du monde extérieur font sur elle, et c'est ce que l'on appelle sentir, ou bien, repliée sur elle-même, elle médite et réfléchit.

La plupart des hommes trouvent trop pénible cette dernière manière d'être occupés. Il ne leur reste donc que l'autre, qui est d'ailleurs beaucoup plus commode et plus simple. Voilà pourquoi nous les voyons entreprendre tant d'affaires inutiles, se livrer à tant d'occupations frivoles, courir avec tant d'ardeur après ce qu'ils appellent leurs plaisirs.

Un violent besoin devient facilement une passion et les passions en elles-mêmes sont douloureuses. Mais demandez aux hommes s'ils veulent vivre sans passions? L'homme naturel dit non. On se rappelle que le philosophe cartésien dit oui. Dubos ne s'en embarrasse pas. Nous avons vu qu'il se base sur ce qu'il a lui-même observé et non sur l'opinion de ses prédécesseurs.

En général les hommes souffrent davantage de l'absence des passions que des passions elles-mêmes et de leur funeste cortège. Ils en connaissent toutes les terribles conséquences, ils ne s'y livrent pas moins.

Au théâtre on représente les fantômes de ces passions. Il ne s'agit donc plus, semble-t-il, d'un besoin réellement satisfait.

[1]) I, 6.

Et pourtant qu'y cherche le spectateur sinon une excitation agréable, capable de le tirer de l'ennui? et cette excitation sera d'autant plus agréable, aura d'autant plus de puissance sur lui que les passions imitées ressembleront davantage aux siennes propres. Elles lui rappellent des jouissances passées. Elles font naître dans son imagination des images qui le ravissent, elles éveillent dans son cœur des émotions délicieuses.

Dans tous les temps les arts ont poursuivi un but semblable: « Le mérite principal des Poèmes et des Tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous des passions réelles. » [1])

Cette explication nouvelle de l'origine du plaisir que nous prenons aux œuvres d'art, a eu, en Allemagne surtout, un grand retentissement. Les Suisses Bodmer, Breitinger et Sulzer, ainsi que Schlegel, Mendelssohn et Lessing en particulier, l'ont reprise et développée. Elle a eu une influence particulière sur le théâtre et a fortement contribué à l'évolution de la tragédie à partir de Lessing.

Le but de l'art est ainsi défini par l'explication du plaisir qu'il nous procure. Le poète, le peintre ne doivent pas l'oublier. La plus grande imprudence qu'ils puissent commettre serait de prendre pour sujet des choses que nous regardons avec indifférence dans la nature. « Les imitations que la Poésie fait de la nature, nous touchent à proportion de l'impression que la chose imitée ferait sur nous, si nous la voyions véritablement. » [2]) Quelle sera dans une galerie de tableaux la toile qui nous attirera le plus? N'est-ce pas celle qui reproduira la scène la plus pathétique? Pourquoi la tragédie fait-elle plus d'impression sur le spectateur que la comédie, sinon parce qu'elle représente des conflits plus émouvants, des luttes à la vie et à la mort.

«L'art de la Poésie et l'art de la Peinture ne sont jamais

[1]) I, 24.
[2]) I, 52.

plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger.» [1])

Hume a loué Dubos de s'être tiré de la foule des critiques en analysant de cette manière l'origine du plaisir que nous procurent les vers et les tableaux.

Fontenelle, après lui, avec plus de finesse peut-être, a repris le sujet et l'a traité d'une façon plus agréable, quoique moins approfondie. Il dit: «Le plaisir et la douleur, qui sont si différents, ne diffèrent pas beaucoup dans leur cause. Le mouvement des plaisirs poussé un peu trop loin devient douleur et le mouvement de la douleur un peu modéré, devient plaisir. De là vient encore qu'il y a une tristesse douce et agréable, c'est une douleur affaiblie et diminuée. Le cœur aime naturellement à être remué. Ainsi les objets tristes conviennent et même les objets douloureux pourvu que quelque chose les adoucisse.»

Il ne faudrait pas cependant exagérer l'importance de cette théorie nouvelle. Hume, l'un des premiers, a remarqué qu'elle ne tient aucun compte du sentiment du beau. Il est des tableaux, des statues très célèbres, toujours admirés, qui ne nous inspirent cependant ni peine, ni douleur. On pourrait encore expliquer à la rigueur, au moyen de cette doctrine, l'émotion causée par la vue d'une œuvre représentant une scène tragique ou sublime. Mais le sublime n'est point le beau. Comment rendre compte alors de la jouissance intime que nous éprouvons à la vue d'une œuvre essentiellement belle, qui exprimera le calme, la sérénité; qui représentera toujours une idée noble, pure, une scène incapable d'agir sur nos instincts grossiers?

Un philosophe moderne a repris la discussion et en a tiré des conclusions tout opposées. Selon Schopenhauer, en effet, le plaisir esthétique consiste uniquement dans la contemplation passive, sans aucun effort de volonté, des choses de l'art. Il se manifeste particulièrement devant une œuvre dont le sujet, dans la nature, n'aurait fait aucune impression sur nous. Et c'est donc

[1]) I. 1.

justement parce qu'une nature morte hollandaise n'a en elle-même aucun attrait pour nous, que nous trouvons tant de plaisir à admirer la reproduction qu'en a faite le peintre.

CHAPITRE V.

Du génie.

La signification du mot «génie» a subi plus d'une modification au cours du XVIIIme siècle. Pendant longtemps «génie» fut en quelque sorte synonyme de «talent.» On employait ces mots l'un pour l'autre. On attachait cependant un peu plus de valeur au premier sans avoir jamais nettement défini en quoi elle consistait. C'était donc l'aptitude particulière, dépassant la mesure commune, d'un écrivain, d'un artiste, d'un savant, d'un général ... etc. Fénelon parle de ceux «en qui on remarque le génie de la guerre.»

Les philosophes sont plus précis. Vauvenargues dit des mauvais auteurs: «Ils n'écrivent point de génie, mais par imitation.» Perrault, dans son Epitre à Fontenelle, l'appelle:

« ..... ce feu, cette divine flamme,
L'esprit de notre esprit, et l'âme de notre âme.»

C'est beaucoup dire, sans être plus exact que les autres. Villate est plus heureux quand il appelle Newton «un esprit sublime et ***créateur***.»

Pour Perrault, le génie est donc la somme de toutes les facultés à leur plus haut degré. Pour les Anglais à cette époque, le génie est autre chose: c'est une faculté particulière, éminemment *créatrice*. Joung dit: «Le génie diffère de l'intelligence comme l'architecte du magicien.» L'homme intelligent comprend vite et bien, l'homme de talent est habile, distingué, capable; l'homme de génie *crée*.

Plus tard, les Français admirent également cette dernière signification, sans abandonner la première, qui subsista à côté de l'autre.

Dubos apparaît à l'époque transitoire et sa manière de voir est très intéressante. Il dira par exemple: «On appelle génie, l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses, que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine.» Voilà bien exactement la définition du mot «talent.» [1])

Un autre jour, il reconnaît «qu'il faut être né avec du génie pour *inventer*.» [2])

Mais en réalité Dubos a sa conception personnelle. Les choses de l'art ont une relation intime avec celles du sentiment. Le but de l'artiste est d'éveiller des émotions. Le poète qui saura le mieux nous toucher, celui-là sera un grand écrivain. On reconnaîtra donc l'artiste de génie «au pathétique des images qu'il a conçues», à «*l'invention* des idées et des images propres à nous émouvoir.» [3])

«Le tableau le mieux peint, comme le poème le mieux distribué et le plus exactement écrit, peuvent être des ouvrages froids et ennuyeux. Afin qu'un ouvrage nous touche, il faut que l'élégance du dessin et la vérité du coloris, si c'est un tableau; il faut que la richesse de la versification, si c'est un poëme, y servent *à donner l'être* à des objets capables de nous émouvoir et de nous plaire.» [4])

Cette définition est encore essentiellement différente de celle des Anglais. Young rattache le génie à l'intelligence, Dubos le rapporte à la sensibilité.

---

[1]) II, 6.
[2]) II, 5.
[3]) II, 3.
[4]) II, 2.

Le génie ne s'acquiert pas, il faut l'apporter en naissant. «Nous apprenons à faire les choses pour lesquelles nous avons du génie avec autant de facilité que nous en avons à parler notre langue maternelle.» [1])

Dubos, comme nous le verrons encore, s'intéresse volontiers aux causes physiques. Il nous donne dans ce chapitre l'explication suivante: «Je conçois que le génie (des peintres et des poètes) consiste dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de manière qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination.» [2]) Malgré la lourdeur du style et la confusion qui règne naturellement dans ces idées nouvelles, nous sommes frappés de reconnaître que Dubos a eu l'intuition exacte de l'explication que les physiologistes ont donnée longtemps après lui. Ce cerveau bien conformé, autrement dit des circonvolutions nombreuses; cette sève qui fermente, c'est-à-dire un sang riche, affluant en masse au cerveau, n'est-ce pas l'application de la science moderne?

Plus loin, Dubos constate que le génie est parfois voisin de la folie, dont il a souvent tous les signes. Il cite des exemples: «Aristote parle même d'un Poète qui ne composait jamais mieux que lorsque sa fureur poétique allait jusques à la frénésie. Le Tasse n'enfantait ces peintures admirables, qu'il nous a faites d'Armide et de Clorinde, qu'au prix de la disposition qu'il avait à une démence véritable, dans laquelle il tomba avant la fin de sa vie.» [3]) L'enthousiasme ne suffit pas: sans la volonté et la persévérance, ce n'est qu'un feu passager, une lueur qui s'éteint avant que l'artiste ait pu rien achever. Voilà pourquoi l'on dit que l'homme d'esprit peut bien faire un couplet, mais qu'il faut être poète pour composer une chanson.

---

[1]) II, 6.

[2]) II, 13.

[3]) II, 14.

A la fin du chapitre, on lit quelques considérations sur le génie particulier qui fait les peintres et les poètes. Dubos cherche à expliquer ce que nous appelons aujourd'hui l'inspiration. Le plus grand artiste n'est pas toujours dans la situation d'esprit nécessaire pour créer des chefs-d'oeuvre. Il faut attendre la veine, ce feu sacré qui lui fait mettre de l'âme dans ses figures et du mouvement dans ses compositions; cette «fureur divine» qui possède les poètes quand ils voient «danser les grâces sur une prairie, où le commun des hommes n'aperçoit que des troupeaux.» [1]) Voilà en quoi consiste le génie des peintres et des écrivains.

Ces moments de délire où l'artiste, transporté dans les régions de l'idéal, sent qu'il crée, sont pour lui la suprême et la plus noble des jouissances. Montaigne l'avait dit deux cents ans auparavant: «Les saillies poétiques qui emportent leur auteur et le ravissent hors de soi, pourquoi ne les attribuerions-nous à son bonheur, puisqu'il confesse lui-même qu'elles surpassent ses forces, et les reconnaît venir d'ailleurs que de soi, et ne les avoir aucunement en sa puissance. Il en est de même de la peinture, où il échappe parfois des traits de la main du peintre, surpassant sa conception et sa science, qui le tire lui-même en admiration et qui l'étonne.» [2])

CHAPITRE VI.

Des règles.

Si la définition du génie, la connaissance de ses éléments et de son origine est chose essentielle pour le philosophe, la

---

[1]) II, 17.

[2]) Essais, livre I, chap. 23.

question des règles est peut-être plus importante encore.

Voilà un homme que la nature a favorisé; il est doué de grandes qualités: intelligence, mémoire, puissance d'observation, vivacité d'esprit, imagination brillante .... Sera-t-il nécessairement un grand peintre ou un grand poète? Le génie a-t-il besoin de règles?

Pour procéder méthodiquement, Dubos examine d'abord comment se sont développés les hommes de génie.

Il constate que le génie ne s'acquiert pas. Jamais les règles n'ont fait un grand artiste. Certains amateurs peuvent imiter toute leur vie les toiles les plus célèbres, suivre les leçons des maîtres les plus renommés sans devenir autre chose que de fades copistes. Celui qui enseigne ne saurait communiquer à son disciple le talent de produire et l'art d'inventer.

Le génie est inné. Bien plus: un homme de génie apporte en naissant une vocation irrésistible. Les obstacles ne font qu'exciter en lui le besoin de créer. «Tout devient palettes et pinceaux entre les mains d'un enfant doué du génie de la Peinture. Il se fait connaître aux autres pour ce qu'il est, quand lui-même il ne le sait pas encore.»[1] Il n'y aurait point de poètes sans cette loi de la nature, car un père a-t-il jamais destiné son fils à faire des vers?

La technique de l'art est toujours difficile, mais les jeunes artistes ne se rebutent pas. «Ils sont soutenus contre le dégoût par l'attrait d'une profession à laquelle ils se sentent propres, et par les progrès sensibles qu'ils font dans leurs études.» [2]

Ils ne trouvent pas toujours de bons maîtres. « Que ces Maîtres soient de grands hommes ou des ouvriers médiocres, il n'importe, l'Elève qui aura du génie, profitera toujours de leurs enseignements. » [3] Il apprendra à bien faire en voyant son maître faire mal.

---

[1]) II, 24.
[2]) II, 20.
[3]) II, 20.

Cela veut-il dire que toute leçon soit superflue? L'expérience nous prouve le contraire. Dubos cite de nombreux exemples. Il s'attache particulièrement à Raphaël. il le montre jeune encore et déjà plus habile que ses maîtres, apprenant beaucoup de choses qu'on ne pensait pas à lui enseigner. Mais à mesure que son talent se développe, il en sent lui-même les côtés faibles; il change sa manière plusieurs fois, perfectionnant son art à mesure qu'il a l'occasion de connaître celui de ses rivaux.

Dubos donne maintenant son opinion. Il s'exprime avec beaucoup de modération, chose remarquable pour l'époque, qui fut, nous le savons, troublée par les luttes littéraires et philosophiques. On reprochait déjà au XVIIme siècle d'avoir appauvri l'art en l'asservissant à des lois tyranniques. Cartaut de la Villate [1] critique vivement Boileau; la querelle des Anciens et des Modernes entraîne les plus modérés. L'abbé Trublet [2] remet en question tous les principes de l'art poétique, rarement avec bonheur, il est vrai.

Ecoutons Dubos: « Le génie est une plante qui, pour ainsi dire, pousse d'elle même: mais la qualité, comme la quantité de ses fruits, dépendent beaucoup de la culture qu'elle reçoit. Le génie le plus heureux ne peut être perfectionné qu'à l'aide d'une longue étude. » [3]

Les règles sont donc nécessaires. L'artiste doit se soumettre comme l'ouvrier à une discipline sévère qui guidera et bridera son imagination. Il n'acquerra le talent qu'à force de travail, d'étude, de patience. Les notions encore vagues devront se purifier à l'école des grands maîtres, qui auront encore un autre attrait pour les jeunes gens de génie, c'est de flatter leur amour propre. «Un jeune homme qui a du génie, découvre dans ces ouvrages des beautés et des grâces, dont il avait déjà une idée

1) Essais philosophiques et historiques sur le goût.

2) Essais sur divers sujets de littérature et de morale.

3) II, 41.

confuse, mises dans toute la perfection dont elles sont susceptibles. Il croît reconnaître ses idées propres dans les beautés d'un chef-d'œuvre consacré par l'approbation publique. » [1]) Il lui arrivera l'aventure qu'on raconte du Corrège. Ce peintre célèbre avait tant entendu vanter le génie de Raphaël qu'il voulut admirer un de ses chefs-d'œuvre. Pauvre, inconnu, sans expérience du monde, il se figurait le talent de son heureux rival d'autant plus supérieur au sien que leurs renommées étaient différentes. Il parvient un jour à voir un tableau du Sanzio. Après l'avoir examiné longtemps, après avoir réfléchi à ce qu'il eût fait lui-même, il s'écria : Je suis un peintre aussi bien que lui ! [2])

La meilleure école et la plus nécessaire doit être la nature elle-même. C'est en elle que le grand artiste puisera la matière de ses œuvres, c'est en elle qu'il trouvera l'inspiration et la force. C'est à cette source féconde, intarissable, que son âme d'élite empruntera la substance même de ses créations.

Mais la moisson est riche ; qui le guidera dans son choix ? La nature est un maître, hélas, inimitable, qu'on ne peut répéter, mais traduire seulement. Il est absolument nécessaire de suivre certaines règles que l'étude persévérante des maîtres, le travail de plusieurs générations ont réussi à établir. Le plus grand génie, l'artiste le plus admiré ne pourra s'y soustraire complètement s'il veut rester en contact avec le reste des hommes.

Ces lois, acquises par l'expérience, consacrées par un grand nombre de chefs-d'œuvre, n'en sont point pour tout autant immuables. Elles dépendent au contraire des temps, des pays et du goût toujours changeant du public. Il semblerait donc qu'à force de progrès le génie dût parvenir à s'en affranchir.

Ne peuvent-elles pas devenir une entrave funeste au développement des arts, à l'épanouissement même du génie? Les conventions qu'observent si soigneusement les simples ouvriers,

---

[1]) II, 49.
[2]) II, 50.

les détails d'exécution qu'ils cherchent à rendre avec une exactitude minutieuse, n'arrèteront-ils pas les plus beaux élans de génie?

Dubos n'est pas un défenseur aveugle des règles. S'il est resté du XVIIme siècle pour le goût, s'il préfère les chefs-d'œuvre immortels de cette heureuse période aux productions prétentieuses ou insignifiantes de son temps, il est plus encore homme de progrès. «On n'examine pas longtemps les ouvrages des grands maîtres, sans s'apercevoir qu'ils n'ont pas regardé la régularité et les beautés de l'exécution comme le dernier but de leur art, mais bien comme les moyens de mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur.» [1])

«Ils ont observé les règles, afin de gagner notre esprit par une vraisemblance toujours soutenue et capable de lui faire oublier que c'est sur une fiction que notre cœur s'attendrit. Ils ont mis en œuvre les beautés d'exécution, afin de nous prévenir en faveur de leurs personnages, par l'élégance de l'extérieur .... Ils ont voulu arrèter nos sens sur les objets destinés à toucher notre âme.» [2])

CHAPITRE VII.

Du goût.

Le goût, selon une définition connue, est cette faculté au moyen de laquelle nous percevons le beau dans la nature et dans les arts. Le XVIIme siècle, qui connaissait fort bien ce «sixième sens», ne lui a jamais donné l'extraordinaire importance qu'il allait prendre plus tard. La raison en est simple. Si les littérateurs emploient ce mot, les critiques semblent l'ignorer, car ils n'entendent pas laisser à chacun la liberté de juger à sa fantaisie les œuvres de l'art. Pour eux, il n'y a qu'une loi, c'est la raison.

---

[1]) et [2]) II, 34.

Voilà le grand arbitre, le seul juge, et puisque goût il y a, bon goût et mauvais goût, c'est au bon sens à le former, à l'instruire et pour tout dire à le remplacer.

Saint-Evremond, l'un des premiers, commença à douter de cet axiome. Il avait assisté à bien des variations du goût et, placé comme il l'était, il pouvait juger avec plus d'indépendance, quoiqu'il ne le fît pas toujours avec impartialité. Il est sceptique et s'il ne reconnaît plus la toute-puissance de la raison, il n'en accorde pas pour tout autant une place plus importante au goût. C'est, dit-il, un organe inférieur, proche parent de la «fantaisie» et de la «mode». Saint-Evremond contribua cependant pour une large part à l'évolution qui allait se produire.

Le pere Bouhours [1]) après lui reconnaît que chaque peuple a son goût particulier. Il exige du poète une qualité nouvelle, c'est la délicatesse du goût. Rapin [2]) parle du «goût d'une époque», La Motte [3]) du «goût des pointes.»

Dubos n'a pas de chapitre qui porte ce titre, mais il s'occupe longuement de la question quand il discute *les conditions du succès*.

Si le succès, dit-il, dépend avant tout des qualités personnelles de l'artiste, il dépend aussi du goût du public. Le talent, le génie même ne suffisent pas toujours pour arriver à la gloire. Dans tous les temps de grands artistes ont été méconnus, ils ont vécu pauvres et malheureux, alors que des rivaux peut-être sans talent arrivaient à la fortune. C'est un devoir pour le philosophe de rechercher les causes de cette injustice. Les artistes doivent-ils suivre le goût du public? Le public peut-il dans sa masse comprendre et juger les œuvres d'art? Faut-il, au contraire, qu'un peintre jaloux de sa renommée rejette les sentiments des profanes pour ne prêter l'oreille qu'aux avis des hommes de mérite?

---

[1]) La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. 1687.

[2]) Rapin: Oeuvres diverses. Amsterdam 1686.

[3]) Les paradoxes littéraires de L. M. Jullien. 1859.

Dubos part de ce principe qu'il y a dans les belles œuvres, au milieu des difficultés de l'exécution, quelque chose de simple et de frappant qui touche immédiatement le spectateur.

C'est ce que Villemain a énoncé en disant: «Pour juger des écrits, la méditation est moins sûre que le sentiment naturel.»[1]

De quelle manière les productions de l'art sont-elles jugées à leur apparition? « Elles seront appréciées, nous dit l'auteur, par des Juges d'un caractère bien différent, les gens de métier et le public. Elles seraient bientôt estimées à leur juste valeur, si le public était aussi capable de défendre son sentiment et de le faire valoir, qu'il sait bien prendre son parti. Mais il a la facilité de se laisser troubler dans son jugement par les personnes qui font profession de l'art auquel l'ouvrage nouveau ressort.»

Avant même d'avoir examiné les deux opinions, Dubos déclare d'ores et déjà que le jugement du public est le seul juste. S'il s'est laissé égarer un moment par les beaux raisonnements des critiques, il se ressaisira bientôt infailliblement, il appréciera l'ouvrage à sa juste valeur et il lui donnera le rang qui lui convient, ou bien il le condamnera à l'oubli. Il ne se trompera point dans cette décision, voici pour quelles raisons:

1. Il en juge par désintéressement.
2. Il en juge par sentiment.

Dubos admet trop facilement, il nous semble, que le public est désintéressé. Sans doute les amis et les ennemis personnels de l'auteur forment une minorité absolument négligeable; mais n'y a-t-il pas d'autres facteurs? Les goûts sont si divers, le sentiment de la couleur ou de la forme, si varié, l'interprétation du sujet lui-même prête généralement à tant de discussion, qu'il se formera presque toujours dans le public des courants sympathiques ou ennemis, suivant la manière, le style de l'auteur, l'école à laquelle il appartient, le sujet qu'il aura traité. Bien

[1]) Disc. s. la Critique. Edit. in 12 des œuvres. p. 47.

d'autres préjugés s'empareront du public pour fausser son jugement et rendre sa décision suspecte.

La seconde raison vaut mieux. En réalité c'est la seule. Dubos reprend son principe général: «Puisque le premier but... de la Peinture est de nous toucher, les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'il nous émeuvent et qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent à tout prendre,» lors même qu'il serait rempli de fautes contre les règles, car «le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les Critiques, pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts. La voie de discussion et d'analyse, dont se servent ces Messieurs, est bonne à la vérité, lorsqu'il s'agit de trouver les causes qui font qu'un ouvrage plaît, ou qu'il ne plaît pas; mais cette voie ne vaut pas celle du sentiment, lorsqu'il s'agit de décider cette question. L'ouvrage plaît-il, ou ne plaît-il pas? L'ouvrage est-il bon ou mauvais en général? C'est la même chose.»[1])

Dubos n'admet l'intervention du raisonnement que pour expliquer les causes de notre jugement. Si l'œuvre est bonne, le critique nous dira quelles en sont les qualités générales et particulières et pourquoi elle est capable de nous attacher. Si elle est mauvaise, il nous montrera ses défauts, il nous expliquera si les règles ont été transgressées, s'il y a eu oubli ou peut-être profusion.

Suivent les exemples. Le premier qui semble à l'auteur si concluant nous paraît au contraire pour le moins déplacé: «Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avisa-t-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur, et défini les qualités de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange pour décider si le ragoût est bon?

---

[1]) II. 311.

Voit-on la « Madone Sixtine » comparée à un ragoût de veau? les lignes si pures de cette figure de vierge, les proportions admirables du groupe discutées comme la quantité respective de sauce et d'assaisonnements qu'il faut à la viande?

L'exemple suivant, quoique moins frappant; convaincra davantage: « Les Peintres même diront qu'il est en eux un sentiment subit qui devance tout examen, et que l'excellent tableau qu'ils n'ont jamais vu, fait sur eux une impression soudaine qui les met en état de pouvoir, avant aucune discussion, juger de son mérite en général: cette première *appréhension* leur suffit même pour nommer le noble Artisan du tableau. » [1])

Dubos ne se contente pas d'indiquer son opinion et de l'appuyer par des exemples, il sait que sa théorie sera souvent encore discutée, il la renforce par des citations. Cicéron, Boileau, Molière, Malherbe, Quintillien viennent successivement lui prêter leur appui.

Une objection sérieuse lui a été faite: comment les ignorants, qui ne comprennent que peu de choses, qui ne verront qu'une faible partie des beautés d'un ouvrage, pourront-ils être émus? Et s'ils le sont, ne sera-ce pas bien souvent pour des causes étrangères à la beauté même du tableau? Un homme sensuel sera attaché par les formes peut-être exagérées de quelque étude de nu, un autre peu sensible aux teintes délicates, aux contours gracieux, aux transitions savantes, ne louera dans un Salon que les tableaux qui attireront ses regards par des couleurs violentes ou des formes brutales? un troisième enfin, qui se croira penseur profond, ne verra qu'avec mépris des œuvres sans apparat, ni recherche, dont la beauté résidera surtout dans la simplicité et la grandeur.

Dubos se hâte de répondre: «Je prie le lecteur de ne point oublier la première réponse que je vais faire à cette objection:

---

[1]) II. 315.

C'est que je ne comprends point le bas peuple dans le public capable de prononcer sur les poèmes ou sur les tableaux .....»[1])

Au XVIIIe siècle cette distinction était encore facile à établir, mais aujourd'hui où tout le monde se croit instruit, où le premier venu, grâce à un léger vernis de science se plaît à trancher les questions les plus délicates ou les plus profondes, aujourd'hui où chacun veut être artiste et critique à la fois, où les peintres et les poètes de profession sont légion, où certains artistes affamés de gloire et de distinctions tombent dans le ridicule à force de vouloir paraître originaux, tandis que d'autres à court d'idées, se rendent incompréhensibles par leur symbolisme à outrance, comment classer ces milliers d'auteurs et de connaisseurs, comment se reconnaître dans cette foule bigarrée et changeante? Où sont ces critiques, où est ce public choisi, où est ce bas peuple?

Dubos a prévu la question:«le mot de public ne renferme ici que les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. Elles sont les seules qui puissent marquer le rang des poèmes et des tableaux, quoiqu'il se rencontre dans les ouvrages excellents des beautés capables de se faire sentir au peuple du plus bas étage, et de l'obliger à se récrier .... [2]) Le public dont il s'agit ici est donc borné aux personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler de tableaux, ou qui ont acquis, de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle *goût de comparaison* ....»

Non content de cette première distinction, Dubos, pénétré de l'importance que peut et doit avoir ce *véritable public de choix*, précise encore sa définition. La portée de cette expression, dit-il, sera variable suivant les lieux et les temps. Certains pays, certaines villes auront un public plus éclairé qui comprendra et jugera facilement, d'autres contrées moins favorisées ne posséderont

---

[1]) 321.

[2]) De Brosses. Lettres familières écrites d'Italie.

que fort peu de personnes capables de se former un jugement équitable. Il y a des siècles où ces qualités indispensables sont plus répandues, d'autres où le sens artistique semble au contraire faire complètement défaut.

La seconde objection est la suivante: « Le public ne fait pas le procès en un jour aux ouvrages qui réellement ont du mérite. Avant que d'être jugés, ils demeurent un temps, pour ainsi dire sur le bureau. Or, dès que le mérite d'un ouvrage attire l'attention du public, ces beautés que le public ne saurait comprendre sans quelqu'un qui les lui explique, ne lui échappent pas .... Le dessein de la Poésie et de la Peinture étant de toucher et de plaire, il faut que tout homme qui n'est pas stupide, puisse sentir l'effet des bons vers et des bons tableaux.» [1])

Dubos reconnaît cependant que lorsqu'il s'agit du mérite des tableaux, le public n'est pas un juge aussi compétent que lorsqu'il s'agit de la valeur des poèmes. Il faut une certaine étude spéciale pour comprendre et distinguer la perfection des formes, l'exactitude du dessin ou de la perspective, la vraisemblance du coloris.

On pourrait croire un moment que l'auteur des *Réflexions* va se reprendre. Il hésite. Va-t-il remettre tout en question et découvrir que son public choisi n'est plus le seul juge capable et digne d'être écouté?— Loin de là, cette unique restriction faite, il attaque au contraire avec énergie les prétentions des gens de métier.

Le goût du public, leur dit-il, est guidé par un tact naturel d'une grande précision; quant à vous, peintres, sculpteurs et architectes, votre sensibilité est usée, vous ne jugez plus que par voie de discussion. A part de rares exceptions, quelques artistes de génie qui, eux, possèdent un sentiment exquis de l'art, une sensibilité et une délicatesse d'organes supérieurs à celle du commun de leurs collègues et qui par conséquent sont seuls

---

[1]) II, 321

capables de porter un bon jugement sur les ouvrages de leur art, à part cette seule exception, le grand nombre de gens du métier est plutôt mauvais juge.

« La sensibilité vient à s'user dans un Artisan sans génie; et ce qu'il apprend dans la pratique de son art, ne sert le plus souvent qu'à dépraver son goût naturel . . . . Son sentiment a été émoussé par l'obligation de s'occuper de vers et de peinture, d'autant plus qu'il aura été souvent obligé à écrire ou bien à peindre comme malgré lui, dans des moments où il ne sentait aucun attrait pour son travail. Il est donc devenu insensible au pathétique des vers et des tableaux, qui ne font plus sur lui le même effet qu'ils y faisaient autrefois et qu'ils font encore sur les hommes de son âge. » [1])

Dubos leur cite comme preuve tels vieux médecins, nés tendres et compatissants, et qui, aujourd'hui, ne sont même plus touchés à la vue des plus grandes douleurs et se permettent quelquefois de torturer leurs patients avec le plus grand calme sous prétexte de faire des expériences. Ici comme en toutes choses, seul l'homme de génie et de grand cœur conservera, à travers les difficultés de son art et les dures expériences de sa vie d'artiste, la sensibilité de ses jeunes années.

Enfin les peintres et les poètes ne considèrent souvent les détails de leur art que comme un travail pénible, tandis que les autres hommes dont le sentiment n'est pas affaibli par les difficultés de l'exécution y voient au contraire un objet intéressant. Les artistes finissent par ne plus être touchés, ni par l'expression qu'ils mettent dans leurs figures, ni par le sujet même de leurs compositions; ils sont tellement absorbés par les difficultés de l'exécution qu'elle seule les émeut, et c'est par elle qu'ils jugent de tout l'ouvrage.

Aussi le service unique qu'on puisse leur demander, finit par conclure Dubos, n'est pas tant de juger que de nous faire voir

---

[1]) II. 351.

certaines qualités qui distinguent les travaux des maîtres, afin que nous puissions les reconnaître quand il y a doute. Ils peuvent nous apprendre les secrets du métier et nous montrer l'habileté avec laquelle les grands peintres ont su les surmonter.

Cette sévérité nous semble aujourd'hui exagérée. L'application des théories de Dubos est impossible dans la pratique. Aussi dès longtemps les Académies élues pour récompenser les artistes de talent sont-elles presque exclusivement recrutées parmi les gens de métier. Les jurys des expositions, les experts préposés aux achats de tableaux ou de statues pour l'Etat sont également des artistes eux-mêmes. Cela ne veut pas dire cependant que les reproches que Dubos leur adresse soient toujours immérités. S'il est impossible dans la pratique de se passer des gens du métier, le public dans ses jugements est plus indépendant, car dans l'œuvre d'art il y a l'idée. Si elle se montre ferme et grande, le public, quoique composé d'individus très différents, saura la comprendre plus par le *goût* que par la *raison*.

Telle est la conclusion de l'auteur. Il ne peut s'empêcher de donner en terminant quelques conseils à ceux qui veulent devenir de véritables connaisseurs.

Il arrive, dit-il, que les beautés de l'exécution peuvent à elles seules rendre un tableau précieux. L'idée peut être nulle, le sujet fort peu de chose et malgré cela l'œuvre est belle, elle frappe le public sans qu'il puisse se rendre compte de son admiration. « Pour être capable de juger de la louange » due à l'artiste, « il faut savoir à quel degré il a approché des Artisans qui sont les plus vantés pour avoir excellé dans les parties où il a réussi lui-même. » La comparaison, l'étude approfondie des grands maîtres, des progrès réalisés par plusieurs écoles, feront comprendre mieux que toutes les explications d'un homme du métier en quoi consiste la beauté et la véritable valeur de ces œuvres.

CHAPITRE VIII.

Limites des genres.

Un des premiers services que la philosophie puisse rendre à la critique, c'est lorsqu'elle parvient à établir d'une manière précise les limites des genres. Jusqu'à quel point deux arts divers peuvent-ils user des mêmes moyens, employer les mêmes ressources sans se nuire réciproquement?

Il est admis généralement que *Lessing*, dans un ouvrage célèbre de critique artistique, a défini l'un des premiers les frontières de la poésie et de la peinture.

Le *Laocoon* donna aux artistes et aux poètes une leçon fertile en conséquences. Les critiques eurent dès lors une base solide, et une première règle qui leur épargna bien des errements.

Vers la même époque, Diderot dans ses Salons s'occupait également de cette question et ce ne fut pas un de ses moindres mérites que d'avoir su montrer dans quelle mesure la sculpture et la peinture peuvent suivre les mêmes voies, où s'arrêtent leurs droits, quelles sont les bornes de leur empire. Sa page célèbre qui commence par ces mots : «. . . . La peinture ne s'adresse qu'aux yeux. . . . », restera toujours un modèle du genre.

Dubos avant eux avait traité cette question, et il est reconnu depuis longtemps qu'il a non seulement inspiré Diderot et Lessing, mais qu'il fut l'un des premiers à s'engager dans cette voie.

Par une inconséquence qu'on ne comprend pas d'abord, mais qu'il faut certainement excuser, car l'auteur tâtonne encore, sans savoir exactement où il arrivera, Dubos a repris pour devise de son ouvrage le célèbre aphorisme d'Horace « ut pictura poesis ». Si donc la poésie n'est qu'une peinture, à

quoi bon chercher des limites aux deux arts? Dubos n'a certainement pas voulu traduire les paroles d'Horace dans un sens aussi littéral. Il n'y revient qu'une fois dans le cours de ses trois volumes. C'est à propos du génie. Il déclare que, si les artistes n'ont pas cet enthousiasme qui rend le peintre poète, ou le poète peintre, ils ne sont que de vulgaires artisans.

Il ne faudrait pas d'ailleurs juger l'auteur sur sa devise. Dès les premières pages, après avoir expliqué l'origine du plaisir que nous procurent les beaux arts, il se demande si le pouvoir de la peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la poésie. Il n'hésite pas à attribuer la supériorité à la peinture pour deux raisons.

La peinture, dit-il, se sert de l'œil pour nous émouvoir. Ce que nous voyons nous affecte bien plus que ce que nous entendons, et les cris d'un homme blessé que nous ne voyons pas, produisent sur nous moins d'effet que la vue de son sang et de ses blessures béantes.

Le second argument semble plus décisif. La peinture aura plus d'empire parce que ses signes sont naturels et qu'ils agissent par conséquent directement sur notre âme; c'est la nature elle-même qu'elle met sous nos yeux, tandis que la poésie a besoin de signes conventionnels: « Les vers les plus touchants ne sauraient nous émouvoir que par degrés, et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine l'un après l'autre. » [1])

Il est donc très important pour l'artiste de connaître exactement les limites de son art, et les moyens qui sont à sa disposition. Il agira alors avec plus de force sur notre sensibilité et son succès sera mieux assuré.

Le chapitre est intitulé : « Qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poésie, et d'autres spécialement propres pour la Peinture. Moyens de les reconnaître. »

---

[1]) I, 33

La peinture ne peut exprimer tout ce qu'exprime la poésie, et vice et versa. « Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne saurait nous faire entendre. » [1]) L'auteur le prouve par plusieurs exemples, bien choisis, bien expliqués. Comment un peintre rendrait-il ce cri du vieil Horace : « Qu'il mourût ! » « Un peintre peut bien faire voir qu'un homme est ému d'une certaine passion, quand même il ne le dépeint pas dans l'action, parce qu'il n'est pas de passion de l'âme qui ne soit en même temps une passion du corps. Mais ce que la colère fait penser de singulier suivant le caractère propre de chacun, et suivant les circonstances où il se rencontre, ce qu'elle fait dire du sublime, par rapport à la situation du personnage qui parle, il est très rare que le Peintre puisse l'exprimer assez intelligiblement pour être entendu ». [2])

Pourquoi cette différence?

Dubos continue la démonstration au moyen d'exemples. Il analyse le tableau du Poussin : « La mort de Germanicus, » étudie soigneusement chaque personnage l'un après l'autre. Il nous montre ce que le peintre a pu dire, quelles passions il a su rendre, jusqu'à quel point il a su exprimer l'affliction des assistants. Son art cependant a des limites, et quand il lui faut rendre la profonde douleur d'Agrippine, il doute de son pinceau: le peintre s'arrête pour faire place au poète. Imitant l'artiste antique qui peignit Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie sa fille, il se tire d'affaire par un trait d'esprit : « Il place à côté du lit de Germanicus une femme noble par sa taille et par ses vêtements qui se cache le visage avec les mains et dont l'attitude entière marque encore la douleur la plus profonde. » [3])

De ce qui précède Dubos tire une règle importante : Le peintre étant réduit à une action unique doit choisir avec la plus

[1]) I, 78.

[2]) I, 80.

[3]) I, 83.

grande attention l'instant qui lui paraît le plus favorable. En outre, comme il lui est impossible de rendre certains sentiments de l'âme « parce que ces sentiments ne sont accompagnés d'aucun jeu de la physionomie, ni d'aucun geste expressif, » il doit savoir se limiter et proportionner ses aspirations aux ressources que son art peut lui fournir.

La peinture de son côté a de sérieux avantages sur la poésie. « On conçoit facilement comment un Peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession et le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus; mais on ne conçoit point comment un Poète Epique par exemple viendrait à bout d'orner son poème par cette variété, sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux. Ces énumérations, ces définitions prolongées dérouteraient la mémoire sans pouvoir remplacer le tableau.» [1])

« Tout le monde connaît le tableau de Raphaël où Jésus Christ confirme à St. Pierre le pouvoir des clefs en préférence des autres apôtres .... St.Pierre tenant ces clefs, est à genoux devant J. C. et il paraît pénétré d'une émotion conforme à la situation : sa reconnaissance et son zèle pour son maître paraissent sensiblement sur son visage. St. Jean l'Evangéliste représenté jeune comme il l'était, est dépeint avec l'action d'un jeune homme : il applaudit, avec le mouvement de franchise si naturel à son âge, au digne choix que fait son maître, et qu'on croit apercevoir qu'il eût fait lui-même, tant la vivacité de son approbation est bien marquée par un air du visage et par un mouvement du corps très empressé. L'Apôtre qui est auprès de lui, semble plus âgé, et montre la physionomie et la contenance d'un homme posé : aussi, conformément à son caractère, applaudit-il par un simple mouvement des bras et de la tête. On distingue à l'extrémité du groupe un homme bilieux et sanguin, il a le visage haut en couleur, la barbe tirant sur le roux, le front large, le

[1]) I. 88.

nez carré et tous les traits d'un homme sourcilleux. Il regarde donc avec dédain, et en fronçant le sourcil, une préférence qu'on devine bien qu'il trouve injuste. Les hommes de ce tempérament croient volontiers ne pas valoir moins que les autres. Près de lui est placé un autre Apôtre embarrassé de sa contenance : on le discerne pour être d'un tempérament mélancolique à la maigreur de son visage livide, à sa barbe noire et plate, à l'attitude de son corps, enfin à tous les traits que les naturalistes ont assignés à ce tempérament. Il se courbe; et les yeux fixement attachés sur J. C. il est dévoré d'une jalousie pour un choix dont il ne se plaindra point, mais dont il conservera longtemps un vif ressentiment, enfin on reconnait là Judas aussi distinctement, qu'à le voir pendu au figuier une bourse renversée au col. » [1])

Nous ne craignons point de multiplier les citations de ce genre: tout en faisant connaître mieux que de longues explications les théories de Dubos, elles nous apprennent en même temps la manière dont il apprécie et critique les œuvres de l'art. Elles nous épargneront aussi des répétitions aux chapitres suivants.

Pour conclure, Dubos revenant sur l'allégorie, réagit énergiquement contre le goût du siècle, contre l'influence de Lebrun (qu'il admire partout ailleurs.) Il bannit du domaine de la peinture les idées ingénieuses qui fatiguent l'esprit sans remplacer les explications dont abusent dans leurs œuvres les peintres gothiques, et qui étaient encore un peu en honneur en son temps. «Que les peintres se bornent dans leur choix au véritable objet de leur art: la représentation des passions humaines sans vouloir piquer notre curiosité par de véritables rébus pittoresques» [2]), c'est-à-dire que chaque art reste dans ses limites naturelles.

C'était là un conseil sage. Dubos malheureusement ne fut pas toujours aussi heureux dans ses conclusions. Il est une preuve

[1]) I. 92.

[2]) Bougot. 223.

de plus que l'esprit humain est lent à progresser. Le philosophe fier de ses découvertes veut les suivre dans toutes leurs conclusions. Il a découvert la bonne route, mais il s'égare en chemin. Dubos qui avait donné aux peintres et aux poètes des conseils si sensés, ne sut ni circonscrire le domaine de la sculpture, ni faire une classification admissible des beaux-arts. Dans le dernier chapitre de son premier volume, sentant le besoin de parler aussi de l'art plastique, il se laisse trop facilement séduire par un raisonnement superficiel. Il croit que «le ciseau entre les mains d'un homme de génie sait intéresser presque autant que le pinceau» [1]), et il en donne comme preuve l'histoire de Niobé qu'on voit à Rome dans la Vigne de Médicis. Niobé est représentée avec 14 ou 15 statues liées entre elles par une même action. Mais il n'a pas vu que l'artiste a tempéré l'expression des physionomies particulières pour ne point altérer l'unité de l'ensemble, et que par conséquent elles ne pourraient séparément exprimer tous les sentiments que le peintre donnera à ses personnages. Il cite encore le *Tombeau du Cardinal de Richelieu*, *l'Enlèvement de Proserpine*, *la Fontaine de la place Navonne* et *l'Extase de Sainte Thérèse* par Bernini, sans remarquer que, malgré tout le talent des artistes, malgré des beautés de détails incontestables, ces œuvres ne servent en réalité qu'à démontrer l'impuissance de la sculpture à lutter soit contre la poésie, soit contre la peinture.

Il reprochera donc naturellement aux anciens de n'avoir point su tirer du bas-relief tous les effets qu'on aurait pu attendre d'eux. Il leur oppose l'Algarde et croit leur faire un reproche mérité en critiquant leur méthode. «Ils ne savaient que couper des figures par le milieu ou par le tiers de leur épaisseur et les *plaquer*, pour ainsi dire, sur le fond du bas-relief, sans que celles qui s'enfonçaient fussent dégradées de lumière .... Ce n'est pas

---

[1]) I. 470

ainsi que les objets se présentent dans la nature.» [1]) Rien de plus vrai, semble-t-il. Mais Dubos, qui repousse la convention parce qu'elle éloigne de la nature, qui demande une imitation plus exacte, ne voit pas qu'il tombe justement dans l'exagération contre laquelle il mettait en garde les peintres. La sculpture, plus encore que ses sœurs, n'a qu'un empire restreint; elle ne peut exprimer que peu de choses, si elles veut les rendre avec grandeur et succès. La convention est souvent aussi nécessaire à l'art que l'est l'imitation même de la nature.

Il est regrettable que le philosophe n'ait pas su s'affranchir en cette occasion des préjugés de son temps. Tout le monde, il est vrai, favorisait son erreur. Falconet avec beaucoup d'autres soutint la même théorie [2]), et les artistes à leur suite ne produisirent que des œuvres médiocres pour n'avoir pas su comprendre les véritables destinées de leur art.

Dubos avait énoncé la proposition «que les arts sont d'autant plus beaux qu'ils nous émeuvent davantage.» Va-t-il, maintenant qu'il faudrait classer les beaux-arts, se baser uniquement sur cette hypothèse?

Tantôt il hésite, devant les conséquences nécessairement très périlleuses qu'il entrevoit, tantôt il ne craint pas de se lancer dans une suite de raisonnements bizarres pour finir par ne rien dire du tout.

La peinture est-elle au-dessus de la sculpture? Il ne sait, quoiqu'il ait affirmé d'abord que cette dernière «est capable des plus nobles opérations de sa rivale» et que plus tard il déclare «que la sculpture ne demande point autant de génie que la peinture» [3]). Et la poésie?— Elle doit nécessairement occuper un rang inférieur, car elle agit sur la vue par des signes conventionnels: les mots, tandis que les arts graphiques se servent au con-

---

[1]) I, 472.

[2]) Encyclopédie de Watelet et Levesque.

[3]) II, 164.

traire de signes naturels: la peinture se sert pour nous émouvoir du plus noble des sens, de la vue «en qui l'âme, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance.» [1]) En outre: «Les vers les plus touchants ne sauraient nous émouvoir que par degrés, et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent et ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces opérations, il est vrai, sont bientôt faites; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des efforts affaiblit toujours le mouvement, parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu. «Par contre» les objets que les tableaux nous présentent agissant en qualité de signes naturels, ils doivent agir plus promptement. L'impression qu'ils font sur nous, doit être plus forte et plus soudaine que celle que les vers peuvent faire.» [2])

Suivent comme d'habitude des exemples heureusement plus intelligibles. «Lorsqu'on brûla le corps de César, il n'y avait personne dans Rome qui ne se fût fait raconter les circonstances de l'assassinat de César. Il n'est pas croyable qu'aucun habitant de Rome ignorât le nombre de coups dont César avait été percé. Cependant le peuple se contentait de le pleurer. Mais tout ce peuple fut saisi de frayeur, dès qu'on eut étalé devant lui la robe sanglante dans laquelle César avait été massacré» [3]) Et plus loin: «Du temps des Romains, ceux qui avaient fait naufrage portaient, en demandant l'aumône, un tableau, dans lequel leur infortune était représentée comme un objet plus capable d'émouvoir la compassion et d'exciter à la charité que les

---

[1]) I, 378.
[2]) I, 380.
[3]) I, 384. 385.

relations pathétiques qu'ils pouvaient faire de leurs malheurs.»[1]) Mais comment se fait-il alors qu'en dépit de ce raisonnement les tragédies seules nous fassent pleurer?

C'est d'abord « qu'une tragédie qu'on entend réciter sur le théâtre, fait son effet à l'aide des yeux »; c'est ensuite qu'elle n'est qu'une suite de tableaux. « Le peintre qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La Tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instants de cette action, et ces différents incidents se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques.» [2])

La Tragédie a d'ailleurs plusieurs accessoires singulièrement utiles que Dubos étudie longuement l'un après l'autre: la récitation, dont il distingue encore la déclamation et enfin la musique.

Quant à cette dernière, quelle place lui donner? On s'étonne quand on apprend que l'auteur la relègue fort en arrière après avoir reconnu son pouvoir extraordinaire, elle « qui caresse au plus haut point la fibre sensible.»

Nous devons reconnaître cependant que, malgré toutes les erreurs de détails, Dubos a rarement commis de faute grave. Quand il s'égare, ce n'est pas longtemps; il a l'esprit trop ouvert, un point de vue trop élevé pour ne point revenir de lui-même dans la bonne voie ; d'ailleurs si les conclusions sont souvent discutables, les exemples par contre sont toujours bien choisis, intéressants et instructifs. L'auteur ne se lasse pas de les multiplier, il retourne la question sous toutes ses faces et discute avec beaucoup de patience toutes les alternatives.

---

[1]) I, 386.

[2]) I, 386.

CHAPITRE IX.

Les Causes du progrès des arts.

Les *Réflexions critiques* parurent à une époque qui produisit peu. Ni les arts du dessin, ni la poésie ne brillèrent sous la Régence. Par contre, on discuta beaucoup de l'origine des arts, de leur rang, de leurs progrès.

Cette dernière question intéressait particulièrement Dubos. Il avait beaucoup réfléchi et lui consacra plusieurs chapitres. Un critique lui a reproché à tort d'avoir subordonné les causes morales aux causes physiques. S'il s'est étendu davantage sur celles-ci, c'est qu'elles lui paraissaient plus nouvelles et partant plus dignes d'être développées à fond.

« Tous les siècles, dit-il d'abord, ne sont pas également fertiles en grands Artisans. » Certaines périodes ont produit des hommes de talent dans tous les domaines; on a vu tout à coup fleurir les arts et les lettres avec une abondance étonnante; puis, quelquefois sans cause apparente, le déclin suivit dans un pays, tandis qu'ailleurs la civilisation reprenait un plus vif éclat.

L'auteur énumère les grands siècles de l'histoire et en recherche d'abord les *causes morales*, c'est-à-dire « celles qui opèrent en faveur des Arts, sans donner réellement plus d'esprit aux Artistes et, en un mot, sans faire dans la nature aucun changement physique, » et qui seront les suivantes:

1. Avant tout, la prospérité matérielle du pays: — Il faut aux artistes des princes riches et généreux, une population dans l'aisance, qui leur permettent d'élever ces églises magnifiques, ces temples, ces palais somptueux, pour qu'ils puissent décorer ces appartements luxueux. La Grèce fournit à l'auteur les meilleurs exemples. « La société était alors partagée en maîtres et en esclaves qui la servaient bien mieux qu'elle ne peut être servie

par un menu peuple mal élevé qui ne travaille que par nécessité et qui se trouve encore dépourvu des choses dont il aurait besoin pour travailler. Les guèpes et les frelons étaient encore alors en plus petit nombre, par rapport aux abeilles, qu'ils ne le sont aujourd'hui. Les Grecs par exemple n'élevaient pas une partie de leurs citoyens pour être ineptes à tout, hors à faire la guerre, genre d'éducation qui fait depuis longtemps un des plus grands fléaux de l'Europe. Le commun de la Nation faisait donc alors sa principale occupation de son plaisir (entendez son bien-être), et le climat heureux de leur patrie les rendait très sensibles aux plaisirs de l'esprit . . . . Ainsi la plupart des Grecs devenaient capables de comprendre les œuvres de l'art, du moins en acquérant un goût de comparaison. [1])

2. Un gouvernement favorable à l'épanouissement des arts: — L'artiste demande à être encouragé, l'admiration des contemporains, les éloges, les récompenses de son monarque sont pour lui une émulation nécessaire. Mais il faut que ces éloges soient distribués avec justice. « Il vaudrait mieux même que le Souverain ne répandît pas de grâces, que de les distribuer sans discernement. Un habile homme peut se consoler d'un mépris qui tombe sur son art. Un Poète peut même pardonner de ne pas aimer les vers; mais il est outré de dépit, lorsqu'il voit couronner des ouvrages qui ne valent pas les siens. Il est désespéré d'une injustice qui l'humilie personnellement, et il renonce à son art autant qu'il lui est possible de le faire. » [2]) Il faut donc non seulement que les grands maîtres soient récompensés, mais il faut encore qu'ils le soient avec distinction. Sans cette distinction, les dons cessent d'être des récompenses, et ils deviennent un simple salaire commun aux mauvais et aux bons artistes. Personne ne s'en tient plus honoré. Le soldat Romain n'aurait plus fait de cas de cette couronne de chêne, pour laquelle il

---

[1]) 131

[2]) II, 127.

s'exposait aux plus grands dangers, si la faveur l'eût fait donner quatre fois de suite à des personnes qui ne l'auraient pas méritée. [1])

3. Point de guerres intestines, sécurité pour les habitants: Ni les Romains au siècle d'Auguste, ni les Français sous Louis XIV ne craignaient l'étranger. S'ils faisaient la guerre, c'était dans les pays voisins d'où leurs armées victorieuses ramenaient la gloire qui éveille l'art, et la richesse qui l'entretient. Quant aux Grecs sous Périclès, et aux Italiens au temps de Jules II, les guerres qu'il faisaient entre eux, « n'étaient point de ces guerres destructrices de la société, où le particulier est chassé de ses foyers, et fait esclave par un ennemi, étranger, telles que furent les guerres que ces Conquérants brutaux, sortis de dessous les neiges du Nord, firent quelquefois à l'Empire Romain. Les guerres qui se faisaient alors en Grèce ressemblaient à celles qui se sont faites si souvent sur les frontières du Pays-Bas Espagnol; c'est-à-dire, à des guerres où le peuple court le risque d'être conquis, mais non pas d'être fait esclave et de perdre la propriété de ses biens. » [2])

4. Des artistes de génie qui pourront former école et servir de modèles, «dont les enseignements abrègent les études, et en assurent le prix.» Un seul talent qui éclôt en éveille d'autres. C'est une lumière brillante dans la nuit que tous admirent et voudraient égaler.

5. Un public qui admire et encourage les arts: — Le souverain n'est souvent que le simple instrument de son peuple. Colbert a peut-être plus fait pour l'avancement des arts que son maître lui-même, et si Auguste a été un protecteur si large des artistes, c'est qu'il y était avant tout poussé par son peuple, et guidé par Mécène. « Il était tenu de faire un bon usage de son autorité naissante pour la mieux établir, et par conséquent de

---

[1]) II, 128.

[2]) II, 129.

ne la confier qu'à des ministres amis de la justice et qui se servissent de leur pouvoir avec pudeur» [1]). Quant aux Grecs, ils avaient une telle admiration pour le talent, qu'ils regardaient avec justice leurs rois choisir des Ministres parmi les Artistes. [2]) Chez eux les applaudissements et les distinctions étaient presque toujours délivrés avec un grand concours de peuple.

Voilà pour la première partie. Passons maintenant aux *causes physiques*.

Il y a des pays qui n'ont produit aucun artiste éminent en dépit de tous les facteurs que nous avons énumérés d'abord. Le prince est généreux, la paix règne, le peuple est instruit, le commerce et l'industrie prospèrent et cependant les peintres de génie, les grands poètes ne paraissent pas.

Dubos se demande:« Sont-ce les libéralités des souverains et les applaudissements des contemporains qui forment des Peintres et des Poètes illustres?» [3]) Il en doute, il croit plutôt que les causes physiques mettent les causes morales en mouvement. Ce sont les grands artistes, dit-il, qui provoquent les libéralités de la nation et qui, par les merveilles qu'ils enfantent, attirent sur leurs arts une attention que le monde ne leur accordait pas, quand ces arts étaient encore grossiers.

L'auteur pose ensuite trois thèses:

I. Il est des pays et des temps où les arts et les lettres ne fleurissent pas, quoique les causes morales ne fassent pas défaut.

II. Les arts parviennent à leur élévation par un progrès subit.

III. Les grands peintres furent toujours les contemporains des grands poètes et en général des grands hommes.

Cette dernière observation met Dubos sur la bonne voie. La nature produit les talents comme le sol crée les plantes, et, de même que la végétation dépend des latitudes, le climat, les

---

[1]) II, 130
[2]) II, 134
[3]) II, 138

conditions géographiques, la nature du sol et surtout celle de l'air ont une influence considérable sur les arts.

On a remarqué que les arts n'ont jamais fleuri [1]) au-delà du 52e degré de latitude nord ou du 25e degré de latitude sud.

L'Angleterre, dit-il, n'a produit aucun peintre de mérite en dépit des circonstances les plus favorables en apparence. A qui s'en prendre sinon au climat? De nos jours, peut-être Dubos aurait-il changé sa manière de voir.

Les exemples suivants sont plus convaincants: «On observera que les trois Peintres Français, qui firent un si grand honneur à notre nation sous le règne de Louis XIV, ne devaient rien à ces établissements (les Académies fondées par le roi.) Ils étaient formés avant que ces établissements fussent faits. En 1661, ce fut l'année où le roi Louis XIV prit lui-même les rênes du gouvernement, et où il commença son siècle, le Poussin avait soixante et sept ans, et le Sueur était mort. Le Brun avait déjà quarante ans, et si la magnificence du Prince l'a excité à travailler, ce n'est point elle qui l'a rendu capable d'exceller. Enfin la nature que Louis le Grand força tant de fois à plier sous ses volontés, a refusé constamment de lui obéir sur ce point-là. Elle n'a pas voulu produire dans son siècle la quantité d'habiles Peintres qu'elle produisit d'elle même dans le siècle de Léon X. Les causes physiques déniaient leur concours aux causes morales.» [2])

Dubos a traité sa seconde thèse avec beaucoup moins de succès. La plupart des exemples qu'il nous offre pour prouver que les arts parviennent à leur élévation par un progrès subit, nous semblent aujourd'hui bien faibles. L'auteur insuffisamment instruit ne connaissait guère que les grands artistes d'un pays ou d'une période. Les autres sont une quantité négligeable. L'art gothique est grossier et barbare, la peinture hollandaise est vul-

---

[1]) C'est Dubos qui parle.

[2]) II, 163.

gaire, basse, triviale; les transitions lui échappent; il est injuste parce qu'il ignore.

Mais dans l'abondance de ses idées, à travers le chaos de ses innombrables exemples, on sent qu'il a eu l'intuition d'une théorie vraiment scientifique et rationnelle. Si ses explications ne peuvent plus être admises dans leur ensemble, il en est cependant plusieurs qui sont remarquables par leur justesse et leur originalité.

C'est surtout le cas pour la troisième partie du chapitre et pour les conclusions qui terminent cette intéressante discussion.

Dubos compare l'homme aux plantes, dont les plus belles ne prospèrent que dans les pays fertiles, abrités et chauds; il accorde à l'air une influence prépondérante: «L'air que nous respirons, communique au sang dans nos poumons les qualités dont il est empreint. L'air dépose encore sur la surface de la terre la matière qui contribue le plus à sa fécondité, et le soin qu'on prend de la remuer et de la labourer, vient de ce qu'on a reconnu que la terre en était plus féconde, quand un plus grand nombre de ses parties avait eu lieu de s'imbiber de cette matière aérienne. Les hommes mangent une partie des fruits que la terre produit, et ils abandonnent l'autre aux animaux dont ils convertissent ensuite la chair en leur propre substance. Les qualités de l'air se communiquent encore aux eaux des sources et des rivières . . . . Cependant l'humeur et même l'esprit des hommes faits, dépendent beaucoup des vicissitudes de l'air. Suivant que l'air est sec ou humide, suivant qu'il est chaud, froid ou tempéré, nous sommes gais ou tristes machinalement, nous sommes conteurs ou chagrins sans sujet: nous trouvons enfin plus de facilité à faire de notre esprit l'usage que nous voulons en faire . . . . Le grand froid glace l'imagination d'une infinité de personnes . . . .»

Puisque la diversité des climats peut apporter tant de variété dans les qualités physiques, le teint, la stature des hom-

mes en particulier, elle doit également avoir une influence sur le génie, les inclinations, les mœurs des nations. La conformation des organes favorise le développement de certains vices ou de certaines vertus.

Le luxe, par exemple, qui fit naître les beaux-arts, est déterminé par le tempérament, le caractère des peuples. Les uns aiment les édifices somptueux, les vastes constructions; d'autres préfèrent les intérieurs modestes, mais d'une propreté et d'un ordre minutieux.

Une nation religieuse et mystique aura des temples magnifiques, un art hiératique et sévère; les villes républicaines des îles ou des montagnes élèveront plutôt des constructions civiles, simples, claires, bien ordonnées.

Dubos trouve en grand nombre des preuves de sa théorie. Les races du Nord qui émigrent vers les pays chauds prennent non seulement la physionomie, le teint, l'aspect extérieur des indigènes, mais aussi leurs qualités morales: Les Francs qui s'établirent dans la Terre-Sainte, après qu'elle eût été conquise par la première Croisade, y devinrent après quelques générations, aussi pusillanimes et aussi enclins à mal faire que les naturels du pays. L'Histoire des dernières Croisades est remplie de plaintes amères contre la déloyauté et contre la mollesse des Francs Orientaux. » [1])

L'influence de l'air ainsi établie, il reste à en connaître la cause première: Si cet élément peut subir des variations si importantes, c'est que ses qualités dépendent d'un grand nombre de facteurs inconstants: la nature du sol, les « émanations qui s'en échappent », la distribution des eaux, la composition des terrains, la direction et la hauteur des montagnes, la fréquence des pluies . . . . etc.

Dubos n'a pas inventé de toutes pièces cette fameuse théorie des climats. Il cite lui-même plusieurs auteurs qui furent

---

[1]) II, 260.

ses prédécesseurs dans cette voie, tels le chevaliers Chardin [1]) et Fontenelle. Son mérite est d'avoir développé quelques idées encore vagues, souvent mal comprises, et surtout d'en rechercher l'application.

II. Du sujet, de l'allégorie, de la composition.

Nous avons vu que, selon Dubos, le peintre ne saurait apporter trop de soin dans le choix de son sujet, nous avons noté également que, par suite des préjugés de son temps et de son pays (n'oublions pas Ruisdaël, que l'auteur n'a pas l'air de connaître beaucoup), il accorde peu de valeur au paysage sans personnages, et par suite moins encore à la nature morte. Il ne lui reste que l'homme.

Son principe est celui-ci: Nous admirons les œuvres d'art parce qu'elles nous émeuvent, nous les admirons d'autant plus qu'elles nous émeuvent davantage.

C'est ainsi qu'il louera Teniers et Wouwerman d'avoir su imiter si admirablement ces scènes de villages ou de corps de garde, mais il les blâme d'avoir choisi pour objet de leur travail des sujets qui nous intéressent si peu.

Il admire par contre naturellement, sans réserve, le tableau du Poussin *l'Arcadie*. La description qu'il en donne vaut la peine d'être reproduite. Le Poussin est son peintre favori, et il a su le comprendre. «Ce tableau représente une contrée riante. Au milieu l'on voit le monument d'une jeune fille morte à la fleur de son âge, c'est ce qu'on connaît par la statue de cette fille couchée sur le tombeau, à la manière des anciens. L'inscription sépulcrale n'est que de quatre mots latins: Je vivais cependant en Arcadie: Et in Arcadia ego. Mais cette inscription si

---

[1]) Voyage de Perse.

courte fait faire les plus sérieuses réflexions à deux jeunes garçons et à deux jeunes filles parées de guirlandes de fleurs et qui paraissent avoir rencontré ce monument si triste en des lieux où l'on devine bien qu'ils ne cherchaient pas un objet affligeant. Un d'entre eux fait remarquer aux autres cette inscription en la montrant du doigt; et l'on ne voit plus sur leurs visages, à travers l'affliction qui s'en empare, que les restes d'une joie expirante. On s'imagine entendre les réflexions de ces jeunes personnes sur la mort qui n'épargne ni l'âge, ni la beauté, et contre laquelle les plus heureux climats n'ont point d'asile. On se figure ce qu'elles vont se dire de touchant, lorsqu'elles seront revenues de la première surprise; et on l'applique à soi même et à ceux à qui l'on s'intéresse.»

Voilà donc la bonne peinture, voilà les véritables sujets! On croit entendre Diderot. Ce n'est point la même chose cependant: Diderot dogmatise, Dubos lui, observe. Il avait eu le courage de ne point séparer dans son étude la poésie de la peinture et de la musique. Il a voulu embrasser les arts d'un coup d'œil général, voir de plus haut, pour voir sans parti pris. Malheureusement les associations d'idées qui lui viennent à l'esprit sont d'une solidité douteuse, d'une valeur souvent fort équivoque « Il faut, dit-il, au théâtre, que le sujet nous intéresse par lui-même; en peinture comme sur la scène le sujet est la chose principale. » Il se demande cependant plus tard pourquoi « nous donnons plus d'attention à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets même? » Le tableau nous intéresse et la nature nous eût laissés indifférents. Pourquoi la copie nous attache-t-elle plus que l'original?

Son impartialité l'oblige à nous faire une concession en faveur de la technique: Des cerises, des raisins, un verre de bière et quelques radis, n'est-ce pas là un sujet des moins capables d'éveiller en nous de nobles sentiments? ou de nous remuer par

des réflexions salutaires? D'où vient donc que nous nous y arrêtons, et pourquoi des objets si futiles ont-ils le don de nous intéresser?

Vous croyez que l'auteur va nous faire de belles réflexions sur les effets des couleurs, sur ces teintes qui se marient si agréablement; reflets veloutés des pêches, ou des grappes, pourpre éclatante des feuilles d'automne.... Vous attendez de lui une dissertation savante sur les lumières, les clairs-obscurs, sur ce gai rayon de soleil qui se joue à travers le verre, jusque dans les profondeurs d'une bière mousseuse, sur ce tapis sombre habilement disposé derrière les éclats brillants du cristal et dont les plis soyeux font ressortir le vert délicat de quelques feuilles, les blancs et les roses d'une botte de radis?

Hélas! nous n'y sommes pas encore. Dubos cherche d'abord une porte de sortie: « Jamais on ne regardera aussi longtemps un panier de fleurs de Baptiste, ni la fête de village de Téniers.. qu'on ne regarde une composition historique exécutée avec autant d'habileté. »

Et puis, comme il sent bien que cette excuse ne suffit pas, il se contente de faire remarquer le talent de l'artiste qui a su imiter si exactement un sujet d'ailleurs très ingrat.

C'est la virtuosité du peintre, son habileté, les difficultés incroyables qu'il a dû vaincre, qui nous intéressent; quant à l'œuvre elle-même, elle a peu de valeur au point de vue de l'art véritable!

L'auteur ne s'arrête donc pas à des détails de ce genre. Ses goûts, ses idées, son éducation artistique incomplète lui font commettre une grave erreur. Il ne s'en doute pas et continue son étude.

Des hommes aux idées, des actions aux symboles, la distance est courte. Représenter des hommes, c'est bien, mais comme la peinture ne peut ni les faire agir, ni les faire parler, ce serait en fin de compte un art assez inférieur si l'allégorie ne lui

venait heureusement en aide en personnifiant « les vertus et les vices, les royaumes, les provinces, les villes, les saisons, les passions, les vents et les fleuves » . . . . etc.

Nous nous tromperions cependant en supposant que Dubos est un admirateur de l'allégorie. Loin de là, car sa philosophie sensualiste lui a rendu ici un bon service. Il veut la peinture naturelle et compréhensible, et les pages qu'il écrit à ce propos peuvent être admises aujourd'hui encore. Citons-en les passages principaux :

Fidèle à ses principes antérieurs, il commence par déclarer que « la vraisemblance ne peut être observée trop exactement en Peinture non plus qu'en Poésie C'est à proportion de l'exactitude de la vraisemblance que nous nous laisserons séduire plus ou moins par l'imitation. » [1])

Il classe ensuite les personnages allégoriques en deux catégories: « Les uns, nés depuis plusieurs années , . . . depuis longtemps ont fait fortune . . . . et ont acquis pour ainsi dire droit de bourgeoisie parmi le genre humain ». Ce sera par exemple la France représentée par une femme « la couronne fermée en tête, le sceptre à la main et couverte d'un manteau bleu semé de fleurs de lys d'or. » [2])

Les autres plus modernes, « sortis du cerveau des Peintres, sont des inconnus et des gens sans aveu, qui ne méritent pas qu'on en fasse même mention. Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef, et même peu de gens la cherchent. » [3])

Dubos prêche donc la modération. Les peintres les plus célèbres de tous les temps ne sont pas ceux qui ont inventé le plus grand nombre de personnages allégoriques. Il faut éviter les abus. Dans les tableaux d'histoire usons-en le moins possible; là plus qu'ailleurs la vraisemblance est nécessaire, et si le peintre

---

[1]) I, 179.
[2]) I, 176.
[3]) I, 177.

a besoin de figures nues pour faire valoir son dessin et son coloris, il pourra toujours en introduire de plus naturelles que les Tritons, les Néréides, les Amours et toute leur suite. Critiquant le tableau de Rubens, l'Arrivée de Marie de Médicis à Marseille, il voudrait voir, avec raison, tout ce cortège de divinités remplacé par quelques personnages réels, et, s'il faut absolument qu'on y mêle le nu, par quelques «forçats aidant au débarquement,» dont l'artiste eût obtenu toutes sortes d'effets en variant les attitudes et les groupes.

Passant ensuite aux *Compositions allégoriques* elles-mêmes, il ne se montre pas moins sévère: «Il est rare que les Peintres réussissent dans des compositions purement allégoriques, parce qu'il est impossible que dans les compositions de ce genre, ils puissent faire connaître distinctement leur sujet, et mettre toutes leurs idées à portée des spectateurs les plus intelligents. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur, peu disposé à s'attendrir pour des personnages chimériques, en quelque situation qu'on les représente.» [1])

Il y a des exceptions; il existe des cas où l'allégorie est utile, nécessaire même. Dubos en cite un exemple fort bien choisi. Le Prince de Condé, fils du célèbre général, veut immortaliser par la peinture les grandes actions de son père. Il se rencontre un inconvénient dans l'exécution du projet. Le Grand Condé dans sa jeunesse porta les armes contre sa patrie. Il remporta de brillantes victoires. Fallait-il les ignorer? La piété filiale imagina une composition allégorique qui concilia tout. Il fit dessiner la Muse de l'Histoire, tenant un livre sur le dos duquel était écrit «*Vie du Prince de Condé.*» Elle en arrachait, pour les jeter à terre, quelques feuillets sur lesquels on lisait: *Secours de Cambrai*, *Secours de Valenciennes*, *Retraite devant Arras*.

---

[1]) I, 187.

Mais encore une fois: point d'exagérations. «Les Peintres n'ont que trop de penchant à employer l'allégorie avec excès dans tous les sujets, même dans ceux qui sont le moins susceptibles de ces embellissements. Car, le défaut d'aimer trop à faire usage du brillant de l'imagination, qu'on appelle communément l'esprit, est un défaut général à tous les hommes, qui les fait s'égarer souvent, même en des possessions bien plus sérieuses que la peinture.» [1])

CHAPITRE X.

Influence de Dubos en France

Voltaire, travaillant à son ***Histoire du siècle de Louis XIV***, écrit à Dubos pour lui demander conseil. [2]) Il lui dit: «Je ne vous répéterai point ici que vos livres doivent être le bréviaire des gens de lettres, et que vous êtes l'écrivain le plus utile et le plus judicieux que je connaisse.» Ce ne sont là pourrait-on croire que formules de politesse. Une preuve cependant que Voltair tenait en excellente estime l'Abbé Dubos, c'est le jugement qu'il porte sur les ***Réflexions critiques*** dans cette même ***Histoire du siècle de Louis XIV:*** « C'est, déclare-t-il, le livre le plus utile en ce genre qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucune des nations de l'Europe. Ce qui fait la bonté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs et beaucoup de réflexions vraies, nouvelles et profondes. Ce n'est pas un livre méthodique; mais l'auteur pense et fait penser. Il ne savait pourtant pas la musique; il n'avait jamais pu faire de vers, et

[1]) I, 192.

[2]) Lettre du 30 Octobre 1738.

n'avait pas un tableau. Mais il avait beaucoup lu, vu, entendu et retenu. » [1])

Jusqu'à quel point Voltaire a-t-il suivi les conseils de Dubos? Nous n'avons pas retrouvé la réponse de l'Abbé. Elle ne nous apprendrait certainement pas grand'chose. Ce n'est pas dans le domaine de l'histoire que Voltaire a subi l'influence de Dubos. Tout au plus aura-t-il tenu compte dans une certaine mesure de sa théorie des climats. Il en parle du moins dans un article [2]) destiné à l'Encyclopédie, mais il a soin d'ajouter que Bodin, cent cinquante ans auparavant, développa les mêmes idées dans sa *République* et dans sa *Méthode de l'histoire*, et que Fontenelle et Chardin ont donné avant lui des explications analogues.

Ailleurs Voltaire s'inspire souvent des *Réflexions critiques*. On sent qu'il est encore sous l'impression de cet ouvrage quand il écrit ses articles sur le goût, sur le génie ou sur l'imagination. Il se sert quelquefois des mêmes exemples ou des mêmes arguments.

On pourrait citer à propos de ses théories sur le théâtre mainte analogie remarquable, et plus d'une réforme soi-disant nouvelle a été évidemment empruntée à Dubos. Nous nous contenterons d'un exemple pour montrer tout le parti que Voltaire a su tirer de son prédécesseur.

Il s'agit de l'épopée. «L'abbé Dubos, dit-il, homme d'un très grand sens . . . trouva que, dans toute l'histoire de France, il n' y avait de sujet de poème épique que la destruction de la Ligue par Henri le Grand ». Voltaire ne se contenta pas de cette seule indication, il adopta en bloc toute la conception moderne de l'épopée telle que Dubos la développe dans le chapitre XXIII, tome II, de son ouvrage. Sur ses conseils il choisira donc un sujet intéressant par lui-même, tiré de l'histoire nationale, récit

---

[1]) Voltaire: Histoire du siècle de Louis XIV.

[2]) Voltaire: Articles pour l'Encyclopédie (Du climat)

d'événements plutôt rapprochés, dont nous connaissons assez les personnages pour que leurs passions puissent encore nous émouvoir. L'action ne sera pas trop récente; il faut laisser au poète quelque liberté. Il rejettera le merveilleux traditionnel pour le remplacer par un merveilleux purement symbolique, il personnifiera donc certaines observations de manière à tenir en éveil l'intelligence aussi bien que l'imagination. Il cherchera à rester indépendant dans les idées, original dans la composition sans se « prévaloir des inventions, ni des phrases poétiques des anciens », tirant au contraire « de son génie la poésie du style et toute la fiction ».[1]) En résumé, Voltaire a non seulement emprunté à Dubos le sujet de son épopée ainsi que les règles du genre, mais encore le plan même de son œuvre et les grandes lignes de son exécution.

Montesquieu qui doit également beaucoup de choses à Dubos, a été moins équitable que Voltaire envers lui. Quand il le cite, c'est pour le combattre, et il oublie de le nommer alors qu'il profite de ses œuvres.

Montesquieu examine par exemple dans *l'Esprit des lois*[2]) l'ouvrage de Dubos publié sous le titre *l'Etablissement de la monarchie française dans les Gaules.* La critique est sévère, mais elle est juste et peut encore être admise telle quelle aujourd'hui. «Cet ouvrage, dit-il, a séduit beaucoup de gens, parce qu'il est écrit avec beaucoup d'art; parce qu'on y suppose éternellement ce qui est en question, parce que plus on y manque de preuve, plus on y multiplie les probabilités; parce qu'une infinité de conjectures sont mises en principe et qu'on en tire comme conséquences d'autres conjectures. Le lecteur oublie qu'il a douté, pour commencer à croire. Et, comme une érudition sans fin est placée, non pas dans le système, mais à côté du système, l'esprit est distrait par des accessoires, et ne s'occupe plus du principal. »

[1]) Réflex. crit. I. 173.

[2]) Montesq. Esprit des lois Liv. XXX, chap. XXIII et XXIV.

L'auteur de *l'Esprit des lois* analyse ensuite dans trois grands chapitres l'oeuvre en question; il en réfute tous les arguments avec une grande habileté jointe à un jugement très sûr et il termine enfin par quelques compliments flatteurs: «Le public ne doit pas oublier qu'il est redevable à M. l'abbé Dubos de plusieurs compositions excellentes. C'est sur ces beaux ouvrages qu'il doit le juger, et non pas sur celui-ci.... Je ne tirerai de toutes mes critiques que cette réflexion: Si ce grand homme a erré, que ne dois-je pas craindre?» [1])

Ces «beaux ouvrages», Montesquieu ne les cite point. Il est reconnu cependant depuis longtemps que sa théorie sur l'influence des climats, sur les lois, les mœurs, les coutumes et la civilisation, a été inspirée par *les Réflexions critiques*. Non pas qu'il ait été simple imitateur, car Dubos lui-même n'avait pas inventé son système de toutes pièces, et ces idées, qui étaient dans l'air, ont été developpées par d'autres, nous le savons; mais il a certainement profité dans une large mesure des découvertes autant que des erreurs de son prédécesseur. Il compléta les unes, corrigea les autres et fit en un mot fructifier une semence qui, sans lui, risquait de se perdre.

Nous avons étudié le chapitre de Dubos; celui de Montesquieu est connu. Cependant la comparaison n'est pas facile à faire, car ce que le premier expose et s'efforce de démontrer, l'autre l'admet et en tire immédiatement les conséquences favorables à sa thèse. L'un s'attache spécialement aux arts, l'autre surtout aux lois, de sorte qu'il est difficile de citer des textes précis et très concluants. La parenté existe avant tout dans l'idée générale: le climat, l'air, les différents terrains ont une influence directe et considérable sur la civilisation. Dubos le premier, étudia cette théorie d'une façon un peu complète et en montra toute l'importance. Bientôt après lui, d'autres auteurs, suivant ses traces et profitant de ses idées, continuèrent la démonstration

---

[1]) Esprit des lois, livre XXX, chap. XXV.

et appliquèrent dans d'autres domaines les vérités acquises. Montesquieu est l'un de ces écrivains. Son œuvre éclipsa celle de son devancier, à qui elle devait pourtant une part du succès.

Montesquieu ne parle qu'une fois des arts à propos du climat, mais ce passage est intéressant et rappelle bien la méthode des *Réflexions critiques*: «Dans les pays froids on aura peu de sensibilité pour les plaisirs; elle sera plus grande dans les pays tempérés; dans les pays chauds, elle sera extrême. Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité. J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie: ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs, mais la musique produit des effets si différents, sur les deux nations, l'une est si calme, et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable.» [1])

Montesquieu écrivit son *Essai sur le goût* après un voyage en Italie, et l'on admet d'ordinaire que ses réflexions sont le fruit des observations qu'il rapporta de Rome et de Florence. Cela n'est vrai qu'en partie, car l'auteur, moins original ici que d'habitude, n'a guère fait que résumer ses prédécesseurs, Dubos en particulier.

Il lui emprunte d'abord sa définition. «Le goût, dit-il, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment.» [2]) Comme lui, il accorde au sentiment dans les choses de l'art la place que Boileau réservait à la raison. Comme lui, il reconnaît que le besoin d'émotions sans cesse renouvelées est l'origine véritable du plaisir que nous procurent la poésie, la musique ou la peinture: «C'est donc le plaisir que nous donne un objet qui nous porte vers un autre; c'est pour cela que l'âme cherche toujours les choses nouvelles et ne se repose jamais. Ainsi on sera toujours sûr de plaire à l'âme lorsqu'on lui fera voir beaucoup de choses, ou plus qu'elle n'avait espéré d'en voir.» [3])

---

[1]) Esprit des lois: Livre XIV, chap. II.

[2]) Essais sur le goût. Edit. Garnier p. 241. [3]) Ibid. p. 242.

Il réduit également l'importance et la valeur des règles: «L'art donne les règles, et le goût les exceptions.» [1]) Mais il ne se montre pas plus exclusif que Dubos et il réclame comme lui que, même dans les œuvres de pure imagination, la raison et la vraisemblance conservent leurs droits. Les arts doivent nous plaire et nous émouvoir mais sans jamais choquer le bon sens.

L'influence que Dubos a exercée en France est restreinte. Son œuvre ne fut pas toujours appréciée à sa juste valeur. Il y eut quelques admirateurs de marque; Frédéric le Grand, et le prince de Savoie lui écrivirent des lettres très flatteuses; mais beaucoup d'autres le trouvèrent ou trop hardi ou trop scrupuleux. Le père Desmolets dans ses ***Mémoires de littérature et d'histoire***, et J. J. Bel dans ***l'Histoire littéraire de la France*** ou *Bibliographie française* (1726) ont cherché à refuter Dubos au moyen de ses propres exemples. ils défendent la tradition classique et en veulent particulièrement à l'auteur d'avoir détròné la raison au profit du sentiment.

La Motte, Cartaut de la Villate [2]) et Trublet [3]) par contre l'ont plutôt imité. La Motte surtout lui doit beaucoup de choses, bien qu'il ait écrit son premier ouvrage de critique [4]) avant l'apparition *des **Réflexions***.

On pourrait se demander enfin si Dubos a exercé sur les arts une influence quelconque et si les peintres et les sculpteurs profitèrent de ses conseils comme le leur recommandait un critique du temps.

---

[1]) Ibid. 266

[2]) Essais historiques et philosophiques sur le goût. 1737

[3]) Essais sur divers sujets de littérature de morale. 1755

[4]) Réflexions sur la critique. 1716

Il fut beaucoup lu, nous en avons des témoignages; mais la plupart des artistes ne le comprirent point ou le comprirent mal. L'un d'eux ne voulut pas admettre que le public juge mieux les œuvres d'art que les gens du métier eux-mêmes et il fut indigné qu'on accusât ces derniers d'avoir la sensibilité usée. «Hé! cher abbé Dubos, s'écrie-t-il dans une lettre, que vous auriez rougi, si vous m'aviez surpris seul dans la salle de l'Académie de Saint-Pétersbourg, versant des *larmes de sensibilité* devant un beau plâtre d'Apollon.» [1])

Dubos avait critiqué avec beaucoup de raison le mauvais goût des peintres ses contemporains pour l'allégorie, mais il n'eut point de succès. On continua à inventer chaque jour de véritables rébus mythologiques et l'on estimait d'autant plus un tableau qu'il était plus compliqué et son sujet plus subtil. La naissance d'un prince, la mort d'un personnage illustre servait chaque fois de prétexte à une véritable débauche d'allégories souvent incompréhensibles, toujours invraisemblables. Les Vanloo, les Pigalle, suivirent cette détestable mode en dépit de tous les avertissements.

---

[1]) Cité par Bougot, p. 60.

CHAPITRE XI.

Influence de Dubos en Allemagne.

De bonne heure les *Réflexions critiques* pénétrèrent en Allemagne, où elles trouvèrent un accueil très favorable. Le moment ne pouvait être plus opportun. Un grand mouvement littéraire et philosophique commence à se dessiner au-delà du Rhin, dès l'aurore du XVIII[e] siècle. Ce fut d'abord une réaction contre l'école de Lohenstein ou ce qu'on appelle aussi le marinisme allemand, contre cette poésie de phrases ampoulées et de mots ronflants, mais vide de sentiment vrai et d'idées généreuses; ce fut aussi un premier réveil national contre l'imitation servile des Français; ce fut enfin une sorte de retour à la nature. Des philosophes tels que Leibnitz et Wolf réclament le développement de l'individualité; les progrès de la science font naître un courant d'observations sérieuses, d'expériences approfondies; enfin une jeune école littéraire ayant à sa tête les Suisses Bodmer et Breitinger, provoque des discussions fécondes contre les représentants de l'ancienne école, contre Gottsched en particulier.

Ils commencent par renverser l'ancien édifice, puis ils se mettent courageusement à reconstruire; et pour être sûrs de ne pas se tromper, pour asseoir leur système sur une base solide, ils se demandent d'abord avec les philosophes quelle est la véritable nature de l'art, quelle est son origine, sa destinée, ses moyens. S'ils combattent l'imitation aveugle de l'étranger, ils ne l'ignorent pas, ils veulent le comprendre et en tirer un parti utile. Locke est dans toutes les mains; il exerce une influence considérable. C'est l'époque qui verra naître une science nouvelle: l'esthétique.

C'est alors, au milieu de ces luttes, de cette effervescence générale, c'est-à-dire à l'heure la plus propice, que Dubos com-

mence à être connu en Allemagne. Les *Réflexions critiques* discutent les problèmes à l'ordre du jour et proposent de nouvelles théories. Il n'en fallait pas davantage pour assurer leur succès.

Monsieur H. von Stein déclare à propos de Baumgarten: «Dubos'Buch ist, wenn Baumgarten schreibt (1735) noch ziemlich neu, durchaus bekannt und verbreitet, und in diesen Jahrzehnten vielleicht als die einflussreichste Schrift zu betrachten».[1])

Il nous est impossible de passer en revue tous les écrivains allemands qui ont subi directement ou indirectement l'influence de Dubos. Nous nous contenterons des principaux, et surtout des premiers, ceux qui ont en quelque sorte introduit les *Réflexions critiques* en Allemagne.

* * *

En 1721, *J. J. Bodmer*, de Zürich, fondait une revue philosophique et littéraire: *Die Discurse der Malern*, qui fut sous plus d'un rapport une imitation du *Spectator* de *Shaftesbury*.

L'auteur y expose en particulier ses vues esthétiques et morales; il y développe ses théories littéraires et aborde plus d'une question déjà traitée par Dubos.

Il est reconnu depuis longtemps que Bodmer a mis très souvent les *Réflexions critiques* à contribution, mais on n'a jamais établi d'une façon certaine et complète jusqu'à quel point s'est étendue l'influence de l'auteur français et quand elle a commencé.

M. Braitmaier [2]) croit que Bodmer ne connaissait pas encore les *Réflexions critiques* en 1721. M. le Prof. Virgile Rossel par contre admet le contraire. Il cite Honegger: «On se trompe en croyant que les Zürichois (Bodmer et Breitinger) qui combattaient à la vérité la prédominance de l'influence française y étaient pour cela même inaccessibles. Leur critique n'a-t-elle pas

---

[1]) H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Aesthetik.

[2]) **Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing.**

été inspirée par un Français, et ne s'appuient-ils pas sur Dubos?» et M. V. Rossel ajoute: « Toute la théorie des ***Diskurse der Maler*** sur l'analogie de la peinture et de la poésie n'était-elle pas dans les ***Réflexions*** de Dubos? » [1])

A cette époque Bodmer connaît Boileau, Corneille et les grands classiques du XVIIe. Il cite souvent l'*Art poétique*, indique toujours soigneusement ses sources. Il observe par contre une grande réserve vis-à-vis des auteurs du XVIIIe siècle pour garder son indépendance. Cependant il est au courant du mouvement littéraire à l'étranger, il entretient une correspondance étendue, discute volontiers les idées nouvelles et en fait son profit. A-t-il déjà lu les *Réflexions critiques?* On pourrait le croire, car à plus d'une reprise on sent une parenté intime entre les deux auteurs. Elle provient peut-être uniquement du fait que tous deux sont disciples des esthéticiens anglais. Quant à citer des faits, des passages exacts, on ne peut. Plus tard même, dans sa « *Correspondance avec Conti sur la nature du goût*, » quand celui-ci lui expose la théorie de Dubos sur les causes du plaisir que nous procurent les représentations dramatiques, Bodmer semble ne pas comprendre parfaitement et se montre plutôt opposé à cette explication nouvelle.

Quoi qu'il en soit, on ne peut rien en déduire de précis sur ses rapports avec l'auteur des ***Réflexions critiques.***

Ce n'est guère que dans les œuvres philosophiques des Suisses, dans celles qui parurent à partir de 1740: *Die kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poésie*, de Bodmer, *Die kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, de Breitinger, *die kritische Betrachtung über die Poetischen Gemälde der Dichter*, de Bodmer, et *die kritische Dichtkunst*, de Breitinger, qu'il faut rechercher des traces véritables d'une influence de Dubos.

---

[1]) **V. Rossel: Histoire des relations litt. entre la France et l'Allemagne, p. 375.**

Bodmer expose son dessein dans deux préfaces célèbres écrites pour les ouvrages de Breitinger que nous venons de citer.

Il entreprend d'abord une polémique contre Dubos [1]. Un critique connu, dit-il, déclare que la nature a existé avant les règles et que les meilleurs écrits ne sont pas sortis des règles, mais bien les règles des écrits, et que, depuis l'époque où l'on a inventé les rhétoriques et les poétiques, aucun nouvel Homère, Sophocles ou Démosthène n'a paru.

Ce reproche, répond Bodmer, ne peut s'adresser qu'aux livres de critique composés uniquement d'un amas confus de règles. Une théorie vraiment philosophique des beaux arts est d'une nature plus élevée et a une valeur incontestable.

Le même auteur, continue-t-il, veut qu'on apprécie un ouvrage d'après l'effet qu'il produit sur la masse du peuple. Cette règle est insuffisante, le peuple ne peut avoir qu'une compétence très restreinte et seulement quand il s'agit d'œuvres où les passions jouent le rôle principal; il ne pourra jamais juger de la beauté de la composition qui demande pour être comprise une certaine culture et la connaissance des lois de l'art.

Il est vrai que la nature a existé avant l'art, puisque celui-ci n'est qu'une imitation; il faut croire également que les poèmes d'Homère ont été écrits sans l'aide d'une rhétorique, mais cela ne veut pas dire qu'ils aient été composés sans règles, car les règles ne sont que des extraits et des remarques (Auszüge und Anmerkungen) tirées de la nature elle-même [2], et ce sont justement «ces excellents poètes et orateurs qui ont découvert l'art dans la nature et nous en ont donné les règles dans l'exécution de leurs œuvres.» [3])

Ainsi, selon Bodmer, les artistes ont créé leurs œuvres avec la connaissance parfaite des règles et la conscience exacte de l'effet

---

[1]) Breitinger Krit, Dichtkunst. Vorrede v. Bodmer p. 1.

[2]) Id. p. 5.

[3]) Id. p. 6.

qu'elles allaient produire tandis que Dubos fait du sentiment la loi suprême de l'art, et n'accorde aux règles qu'une importance secondaire. Breitinger n'a pas, il est vrai, tiré toutes les conséquences qui découlent de ce principe et a voulu plutôt parler, non des rhétoriques et des poétiques, mais des lois générales de l'art.

Il existe, dit-il, en Allemagne comme à l'étranger, plus d'un ouvrage de mérite, rempli de conseils utiles, mais cela ne suffit pas. L'écrivain doit connaître à fond les moyens et le but de la poésie, il faut une théorie générale des beaux-arts, reposant sur une base philosophique.

En réalité ceci est également l'opinion de Dubos, qui n'aurait point publié son livre s'il l'avait cru inutile.

Bodmer, qui combat d'abord l'auteur des *Réflexions critiques*, lui emprunte par la suite plus d'un argument. Il cite plusieurs fois son nom [1]) et il admet sa théorie sur l'influence de l'air à propos du caractère particulier des nations.

J. J. Breitinger. Bodmer était un critique et un penseur indépendant qui cherchait à conserver son originalité. S'il a emprunté bien des choses à Dubos, on ne peut pas dire qu'il ait fortement subi son influence. C'est par contre le cas pour son ami et disciple Breitinger, qui est avec König le véritable introducteur des *Réflexions critiques* en Allemagne.

Non seulement Breitinger apprécie Dubos, mais il discute toutes ses idées importantes. Il répète presque textuellement sa théorie sur le besoin d'émotion. Il adopte son explication désormais célèbre de l'origine du plaisir que nous procurent les œuvres d'art; il développe cette théorie et cherche à combiner Dubos et Aristote.

Son *Art poétique critique* renferme plusieurs longs extraits des *Réflexions*. Il répète, par exemple [2]), cette règle malheu-

[1]) Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter p. 18, 25, 448.

[2]) Kritische Dichtkunst 1746 p. 86 et 91.

reuse selon laquelle un paysage doit toujours contenir des figures humaines.

Il cite un chapitre presque complet sur la vraisemblance à observer en peinture, et sur la nécessité pour le peintre d'étudier exactement les passions humaines et leurs manifestations extérieures.

Il reproduit en entier [1]) la belle défense d'Homère que Dubos écrivait à l'occasion de la Querelle des anciens et des modernes (Tome II, ch. 37), ainsi que les arguments qu'il avance en faveur du merveilleux chrétien. [2])

Il rapporte enfin toute une série de remarques sur la couleur locale et la vraisemblance historique dans les tragédies.

En général, dans tous les chapitres dont les titres ont quelque rapport avec les sujets déjà traités par Dubos, on peut facilement reconnaître l'influence subie. Cependant Breitinger n'a pas toujours été heureux dans son imitation, soit qu'il admire à tort certaines parties faibles des *Réflexions*, soit qu'il ne sache pas tirer parti des emprunts qu'il leur fait. Il n'a pas mieux compris le paysage que Dubos et si, comme lui, il fait encore de la poésie une peinture, il ne s'aperçoit pas que cette formule a perdu sa signification primitive, et il semble ignorer les fines remarques de son prédécesseur sur les limites des genres.

Mais le principal reproche qu'on fait à Breitinger, c'est d'avoir répété sans en déduire aucune conséquence utile la célèbre théorie de Dubos sur le plaisir esthétique et sur le but de l'art. Il n'a pas compris la portée de cette doctrine et il continue à faire de l'art une imitation de la nature.

Quoique les Suisses aient rendu de grands services à la critique, ils n'ont pas su l'affranchir de certaines règles trop étroites, héritages malheureux de la tradition classique.

---

[1]) Krit. Dichtkunst S. 496 u. 276

[2]) Id. p. 158

König. En 1727 parut le *Traité du goût* [1]) de König. Nous connaissons la définition de Dubos. Il voudrait séparer définitivement le domaine du goût de celui de l'intelligence ou mieux de la raison, et, pour en bien marquer les limites, il en avait fait un sixième sens. König se laisse induire en erreur sur la question de savoir à quelle faculté il faut ramener le goût; est-ce à la raison, est-ce au sentiment? Il hésite; tantôt il le rapporte au sentiment qui juge les productions de l'art d'après le plaisir qu'elles lui procurent, tantôt il le ramène à la raison qui analyse, compare.

König reproche aux Français de faire du goût une faculté innée, incapable de s'acquérir. En réalité, si Dubos comme Leibnitz reconnaît que le goût est une qualité naturelle, il est loin de prétendre qu'elle soit incapable de perfectionnement, mais puisqu'elle dépend du sentiment et non de la raison, ce sera l'observation, le contact fréquent des beautés naturelles ou des chefs-d'œuvre de l'art qui pourra la modifier; les règles et les théories seront d'un secours insuffisant.

Gottsched, qui eut à la même époque une si grande influence sur la littérature et la critique allemande, s'est beaucoup occupé des auteurs français, dans ses *Critiques raisonnables* [1]). Il traduit la *Pluralité des Mondes* de Fontenelle, donne des compte-rendus nombreux d'ouvrages français, cite le *Traité du poème épique* du père le Bossu, M[me] Dacier, La Motte, mais dans sa *Kritische Dichtkunst* (1730) il ne mentionne pas une seule fois Dubos, quoiqu'il traite dans cet ouvrage toutes les questions qui font l'intérêt des *Réflexions critiques*.

Sulzer a publié en 1787 une *Théorie générale des beaux arts* [2]), basée sur la philosophie wolfienne. C'est avant tout un éclectique. Il cherche à combiner le sensualisme de Locke avec

---

[1]) Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht-und Redekunst 1727. [2]) Die vernünftigen Tadlerinnen.

[3]) Allgemeine Theorie der schönen Künste 1771.

l'idéalisme de Leibnitz, il résume et complète Breitinger et emprunte beaucoup de choses à Dubos. Il répète presque mot à mot ses remarques sur l'ennui que cause à l'âme le manque d'occupation.

Il reproduit textuellement sa définition du génie avec une partie des réflexions qui l'accompagnent.

Il se sert du même exemple [1] (un blessé) pour montrer que la peinture a plus de puissance sur notre âme que la poésie, parce qu'elle met directement sous nos yeux l'objet capable de nous émouvoir. Il donne à chacun des arts le même rang que leur accorde Dubos, et pour les mêmes raisons.

Sa théorie des passions,[2]) ses idées sur le sentiment [3]), sur le goût, sont toutes plus ou moins des réminiscences des *Réflexions critiques*.

Bien souvent, quoiqu'on ne puisse dire qu'il ait directement imité Dubos, on sent qu'il est sous l'impression de son œuvre et qu'il cherche à allier le résultat de ses lectures avec ses propres idées. [4])

Il est probable que les *Schlegel* connurent également les *Réflexions critiques* et qu'ils s'en inspirèrent quelquefois. J. E. Schlegel, dans son *Traité de l'imitation*, étudie les limites des genres et le but de l'art. Ses théories sont personnelles. J. A. Schlegel traduisit en la commentant la thèse de Batteux : *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Les réflexions qui suivent sont surtout le reflet de la philosophie allemande du XVIIIe siècle. Il lui arrive cependant de citer Dubos à propos du roman qu'on ne devrait pas, dit-il, exclure du domaine de la poésie.

---

[1]) III, 188.

[2]) III, 185.

[3]) IV, 110.

[4]) Il dira p. ex. sous le titre Empfindung: „Da es also das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist Empfindungen zu erwecken, und da sie in diesem Geschäfte von Vernunft und Weisheit müssen geleitet werden .... etc." II, 44.

Ce cas est isolé. Quoique l'on puisse aisément comparer l'ouvrage de Dubos et celui de Schlegel, quoique les idées et les théories se ressemblent beaucoup, on ne peut pas prétendre pour cela que les frères Schlegel soient les disciples de Dubos.

Il nous reste à parler de deux écrivains allemands qui, par contre, ont observé vis à vis de l'auteur français une attitude très particulière. C'est Mendelssohn et Lessing. Tous deux occupent une place importante dans l'histoire des doctrines esthétiques.

Baumgarten reste en dehors de notre étude: c'est un esprit essentiellement allemand qui doit peu de chose à la philosophie française. Quant à *Moïse Mendelssohn*, il reprend la tradition des critiques précédents. Il cherche à établir des doctrines esthétiques sur une base philosophique. Il s'appuie sur Baumgarten en particulier, tout en sachant profiter dans une large mesure des progrès accomplis jusqu'à lui.

Comme les philosophes antérieurs, il se demande: En quoi consiste le plaisir que nous procure l'art? quelle est sa nature, son essence, son origine? Et comme ses devanciers aussi, il remonte à Dubos et discute son opinion. Cette fameuse théorie n'avait pas fait grand progrès jusqu'ici. L'auteur français avait su poser la question, la résoudre en partie, et tirer quelques conséquences heureuses. Les critiques suivants le répètent, le traduisent, l'appuient ou le combattent. Mendelssohn fait davantage: il le complète. Ce n'est pas sans quelque hésitation d'abord. Il dépend beaucoup des Suisses et n'ose pas encore rejeter complètement le principe de l'imitation. Il combat Batteux, repousse son système sans s'expliquer nettement sur le sien.

L'art n'est pas une copie de la nature, mais il dépend d'elle, comment? jusqu'à quel point? Mendelssohn polémise contre Dubos: Ce qui nous retient au théâtre, dit-il, ce qui nous plaît dans un tableau, c'est la ressemblance avec la nature, c'est le talent de l'artiste. — Il explique à sa façon l'attrait que les Romains trouvaient aux combats des gladiateurs: c'est l'habileté des

combattants qui provoque notre admiration et nous plaît; c'est l'habitude, l'affaiblissement du sens moral qui fait taire notre pitié.

On se rappelle Dubos: «Plus les tours qu'un voltigeur téméraire fait sur la corde sont périlleux, plus le commun des spectateurs s'y rend attentif. Quand il fait un saut entre deux épées prêtes à le percer, si dans la chaleur du mouvement son corps s'écartait d'un point de la ligne qu'il doit décrire, il devient un objet digne de toute notre curiosité. Qu'on mette deux bâtons à la place des épées, que le voltigeur fasse tendre sa corde à deux pieds de hauteur sur une prairie, il fera en vain les mêmes sauts et les mêmes tours; on ne daignera plus le regarder; l'attention du spectateur cesserait avec le danger.» [1])

Au début de la *Rhapsodie* cependant, Mendelssohn instruit par Lessing se montre plus catégorique. Il rompt définitivement avec le principe de l'imitation et développe des doctrines parentes de celles qui ont fait la célébrité du *Laokoon*. Lessing passe ici au premier rang. Nous reprendrons la discussion au sujet de ses œuvres.

A partir de ce moment donc, Mendelssohn se rapproche de Dubos, dont l'influence est plus marquée. Dans un compte-rendu de *l'Essay on the writings and genius* de Pope (1758), il reconnaît que la peinture et la poésie ne peuvent pas toujours traiter les mêmes sujets et emprunte aux *Réflexions critiques* (sect 13) quelques-uns de ses arguments.

Il s'occupe aussi de l'allégorie, qu'il veut claire, simple, compréhensible; il reprend l'exemple de Dubos, un tableau du Poussin, et permet au peintre d'expliquer ou du moins d'indiquer son intention par une courte inscription.

Son explication du plaisir que nous procurent les œuvres d'art est tirée en partie des *Réflexions*.

---

[1]) *Réfl. crit.* I, 13.

Un passage de l'article qu'il écrivit sur la tragédie *Johanna Gray*, de Wieland, rappelle textuellement Dubos: « Il y a des pièces qui, considérées dans leur ensemble, sont blâmables et qui en dépit de la critique arrivent au succès par un grand nombre de représentations. Quand ce cas se présente, il faut les situations tellement pathétiques qu'elles occupent continuellement les forces inférieures de l'âme et ne nous laissent jamais le temps de penser à l'œuvre dans son entier» [1]).

A propos du génie [2]), il examine l'article de Sulzer, il cite Trublet et Dubos, dont il répète et développe la première définition.

Lessing [3]). A mesure que s'écoulent les années, Dubos, qui est bientôt oublié en France, voit son influence augmenter en Allemagne. Mais comme un grand nombre de ses idées ont passé dans ce domaine commun et sont devenues vérités courantes, il est plus difficile d'établir avec précision ce que lui doivent ses prochains successeurs.

C'est surtout le cas pour Lessing, qui a souvent trouvé dans les *Réflexions critiques*, comme le remarque fort judicieusement M. Blümner [4]), une confirmation des idées qu'il avait rencontrées ailleurs, surtout en Angleterre, dont Dubos fut en quelque sorte le porte-parole chez ses compatriotes.

Le *Laokoon* n'est qu'un fragment. Lessing avait l'intention de traiter toutes les questions importantes qui se rapportent aux beaux-arts. Il n'est donc guère admissible qu'il n'ait pas étudié à fond, lui qui connaissait si bien la littérature française, un ouvrage célèbre de son temps, ayant le même but, un plan

---

[1]) Mendelssohn Ges. Werke IV, 1 p. 485.

[2]) Id. IV, 2 p. 46 — 54.

[3]) Mr. Konrad Leisaht a publié à Greifswald en 1874 une „Dissertation inaugurale„ intitulée *Dubos et Lessing* et écrite en français. L'auteur se contente en général de reproduire les textes de Dubos et de Lessing qui lui semblent parents sans en tirer aucune conséquence précise. Les passages qu'il cite ne sont pas toujours concluants; la ressemblance est plus apparente que réelle. Il en est cependant un certain nombre qui prouvent d'une manière évidente les rapports intimes qui existent entre le *Laokoon* et les *Réflexions critiques*.

[4]) H. Blümner. Lessings Laokoon p. [illegible]

analogue, discutant les mêmes théories pour arriver souvent aux mêmes conclusions.

Cependant Lessing qui cite Caylus, Spence et Winkelmann, ne parle pas une seule fois de Dubos. Cet oubli fut-il volontaire? Il faut le croire. Aujourd'hui personne ne doute plus que Lessing n'ait mis à profit les *Réflexions critiques* ; il reste seulement à savoir dans quelle mesure. C'est une question que nous ne pouvons résoudre ici, d'une manière complète. Nous nous contenterons d'un aperçu général.

M. Blümner a résumé dans l'introduction de son excellente édition du Laokoon le chapitre de Dubos sur les compositions allégoriques. Il est, dit-il, très instructif et infiniment plus raisonnable que celui de Winkelmann sur le même sujet » [1]. Lessing cite Winkelmann, avec qui il n'est pas d'accord, tandis qu'il oublie Dubos, auquel il doit certainement sinon « ses plus fines remarques » du moins l'idée première qui les lui suggéra. Il dira, par exemple, parlant des personnages allégoriques : «Les symboles de ces êtres ont été inventés par la nécessité. Car le peintre ne peut faire comprendre autrement ce que doit représenter telle ou telle figure » [2]. Dubos exprime la même idée de la manière suivante : « Les Peintres tirent de grands secours de ces compositions allégoriques, ou pour exprimer beaucoup de choses qu'ils ne pourraient pas faire entendre dans une composition historique, ou pour représenter en un seul tableau plusieurs actions dont il semble que chacun demandât une toile séparée » [3].

Lessing a un point de départ précis : il veut déterminer les limites de la peinture, de la sculpture et celles de la poésie. Dubos est plus vague; mais cette question, qui le préoccupe très souvent aussi, constitue le véritable noyau de son ouvrage. On

[1]) Lessing Laokoon, p. 43

[2]) Laokoon ch. X

[3]) Réflex. I, 190

aurait tort de lui reprocher, comme l'ont fait plusieurs critiques [1]), d'avoir simplement répété Horace, et, en reprenant le fameux «ut pictura poesis», d'avoir contribué à confondre les limites de la poésie et de la peinture. Nous avons fait justice de cette accusation. Il est regrettable que Dubos ait cru devoir se servir de ce vieux cliché, comme il avait répété ailleurs la traditionnelle définition du génie. Mais dans l'un et l'autre cas il ne s'en est pas tenu à ces formules, qui lui ont plutôt servi de point de départ pour découvrir d'autres vérités, ouvrant ainsi la voie à ses successeurs et à Lessing en particulier.

Lessing commence par prouver qu'il n'y a pour le peintre qu'un moment vraiment fécond. Dubos dit : « Comme le tableau qui représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne saurait atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente, jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire. [2])

Lessing a repris en partie les exemples qui servent à Dubos à prouver cette vérité: la Médée de Timomache (Dubos I, 359— Laokoon ch. III), le tableau de Timante, le Sacrifice d'Iphigénie (Dubos I, 359 — Laokoon ch. II).

Il est même certaines analogies remarquables:

Dubos: « Un poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ces personnages. Si quelques-uns de ses traits avortent, s'ils ne frappent point précisément à son but; s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent

Lessing: « Rien n'oblige le poète de concentrer sa peinture dans un seul moment .... Tout changement qui coûterait à l'artiste une œuvre particulière ne lui coûte qu'un seul trait; et au cas où ce trait, regardé isolément choquerait l'imagination de l'auditeur, il était préparé par le précédent, ou il est mo-

[1]) Guhraner: La vie et les œuvres de Lessing.

[2]) I, 81

venir au secours des premiers. Joints ensemble, ils feront ce qu'un seul n'aurait pu faire, et ils expriment ainsi l'idée du poète dans toute sa force.» [1]

difié et adouci par le suivant, de manière qu'il perd son impression particulière, et qu'il fait, dans la combinaison, le meilleur effet du monde.» [2]

Le chapitre XIII des *Réflexions critiques* (p. 78-104) est intitulé: « Qu'il est des sujets propres pour la poésie, et d'autres spécialement propres pour la peinture. » Les principales idées qui s'y trouvent ont été reprises par Lessing [3]; seulement les arguments de l'auteur allemand sont si clairs, si précis, ceux de l'écrivain français sont au contraire si compliqués et souvent si diffus que la ressemblance échappe à un premier examen. Elle n'en existe pas moins. Qu'on étudie, par exemple, la page célèbre du Laokoon [4]) où Lessing résume les différences essentielles entre la poésie et la peinture, on verra que la plupart de ces idées se trouvent déjà dans les *Réflexions critiques*. Avant Lessing Dubos a dit : « Comme les parties d'un tableau sont toujours placées l'une à côté de l'autre, et qu'on voit l'ensemble du même coup d'œil.... [5]) ou : Comme nous ne voyons que successivement un poème dramatique ou un poème épique.... [6]) ou encore : On conçoit facilement comment un Peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession et le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus (dans le célèbre tableau du Poussin), mais on ne conçoit point comment un Poète épique, par exemple, viendrait à bout d'orner son poème par cette variété, sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux » [7]).

---

1) I, 85
2) Laokoon ch. IV
3) Voir Leysaht, ch. III
4) Laokoon ch. XVI
5) Réflex. I, 262
6) Id. I, 262
7) Réflex. I, 88

On peut faire les mêmes remarques à propos de l'allégorie. Lessing aussi démontre la nécessité absolue de la vraisemblance qu'il faut observer dans les compositions allégoriques en peinture plus encore qu'en poésie. Comme Dubos, il cite le passage d'Horace :

> Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
> Quam si proferres ignota indictaque primus [1]).

Comme lui, il déclare que si le poète peut se permettre des images et des figures hardies, le peintre par contre doit toujours suivre certaines lois physiques. Il se sert du même exemple et ne fait que développer dans son chapitre XII le passage suivant de Dubos : « La vraisemblance consiste à ne point s'éloigner sensiblement de la proportion naturelle des corps; à ne point leur donner plus de forces qu'il est vraisemblable qu'ils en puissent avoir. Un peintre pécherait contre ces lois, s'il faisait . . . . porter à une figure un tronçon de colonne, ou quelque autre fardeau d'une pesanteur excessive, et au-dessus des forces d'un hercule . . . . » [2])

Dubos un des premiers a prouvé que certaines images fort belles en poésie, par exemple Neptune élevant la tête hors des flots, seraient souverainement choquantes en peinture; que le peintre, réduit à une action unique, doit choisir l'instant le plus favorable; qu'il ne saurait rendre certains sentiments de l'âme parce que ces sentiments ne sont accompagnés d'aucun jeu de la physionomie, ni d'aucun geste expressif.

Dubos, avant Lessing, a comparé la poésie dramatique et la peinture, afin de marquer leurs limites respectives. «Quand bien même les lois de la tragédie, fondées sur de bonnes raisons, ne défendraient point de mettre sur le théâtre des évènements tels que ceux dont nous avons parlé (la mort d'Iphigénie, la métamorphose de Cadmus en serpent etc.) Le poète sensé éviterait toujours de les y mettre .... Il n'est pas aussi facile d'en im-

---

[1]) Laokoon, ch. X Réfl. cr. I, 103

[2]) Réfl. cr. I, 245

poser à nos yeux qu'à nos oreilles. Certaines fictions réussissent donc mieux dans le récit que dans le spectacle. » [1])

Dubos enfin a eu sur le Lessing de la *Dramaturgie* une influence plus importante qu'on ne l'a admis jusqu'à présent. L'heureuse explication qu'il donne du plaisir esthétique, sa définition non moins féconde du but de la poésie dramatique, constituent l'essence même des réformes que l'on doit à l'auteur de *Nathan der Weise*.

Une étude comparative complète sur les deux écrivains reste à faire. Nous nous contenterons de ces exemples. Le but que nous nous proposions est atteint. Nous croyons avoir donné une esquisse suffisante, pour le cas particulier, de l'influence de Dubos en Allemagne. Cette influence, bien entendu, ne s'est pas arrêtée à Lessing, car les *Réflexions critiques* continuent à être lues et discutées; mais si Hagedorn, Mengs et Schiller peut-être connaissent et apprécient l'écrivain français, ce n'est qu'indirectement.

---

[1]) I, chap. XII.

Conclusion.

Si l'histoire a fort négligé Dubos, la critique sait quelquefois se souvenir de lui. Il n'est pas rare de rencontrer dans les «Rhétoriques» les «Traités du style et de la composition» des citations empruntées aux *Réflexions critiques*, comme exemples de mauvais style. Quelle aubaine: un secrétaire perpétuel de l'Académie méchant écrivain! On oublie volontiers que bien des auteurs célèbres se sont permis souvent de graves irrégularités de style, sans voir pour autant leur réputation en souffrir le moins du monde. Dubos naquit sous une mauvaise étoile: il vécut dans un siècle et dans un pays qui préféra souvent la forme au fond. La France qui ne connut sous Louis XV ni grand poète, ni philosophe de génie, eut par contre des stylistes de premier ordre. Rien de plus naturel; la littérature, pour un grand nombre, n'est plus qu'un art d'imitation: on répète les grands classiques, on copie l'étranger. Mais que peut-on imiter sinon la forme?

Dubos pour son malheur fut loin d'être un brillant écrivain. On trouve parfois de belles pages dans ses œuvres, mais c'est plutôt l'exception. Son style en général est lourd, embarrassé, quelquefois même prolixe et diffus. Nous avons déjà signalé le défaut principal des *Réflexions*: manque d'ordre, absence presque complète de plan. Cette imperfection se retrouve dans les détails. L'auteur, qui est un penseur souvent remarquable, se distingue plutôt par l'abondance des idées que par la netteté du raisonnement. Les arguments se pressent en foule sous sa plume, mais le nombre nuit à la clarté et la phrase, à force d'être compliquée, surchargée d'incidentes, finit par devenir incompréhensible. Condillac, dit dans son *Art d'écrire*: «L'embarras des constructions de l'abbé Dubos et ses répétitions prouvent les efforts qu'il fait pour rendre une pensée qu'il ne conçoit pas

nettement. Il est long dans le dessein d'être plus clair: il en est plus obscur.»

Il faut reconnaître cependant que l'auteur des *Réflexions* ne mérite pas toujours ce reproche; les citations nombreuses que nous n'avons pas épargnées au cours de cette étude, le prouvent suffisamment. Mais le public est rarement impartial: il jugea le livre sur la forme, et, comme celle-ci était pauvre, l'œuvre tomba dans l'oubli.

L'abbé Dubos a droit a une réhabilitation, non en qualité d'écrivain, mais comme critique et comme penseur. Son influence a été incontestable dans les deux domaines. Ses contemporains les plus illustres ont eu recours à ses conseils, se sont inspirés de ses idées et ont profité de ses découvertes.

Dubos a eu en Allemagne une influence considérable. Il a été un précurseur des plus célèbres critiques du XVIIIe siècle, il a annoncé et préparé le grand mouvement philosophique qui amena la naissance de l'esthétique.

«Il apparaît, dit Mr Faguet, comme un de ces hommes qui restent un peu dans l'ombre, parce qu'ils n'ont pu remplir toute leur destinée. C'était un esprit très vif et très perspicace, et qui a, sur certains points, émis des idées tout à fait ingénieuses et tout à fait originales. Seulement, s'il avait des vues sur tout, il ne les poussait jamais loin; et ses idées restaient plutôt à l'état de projet. On trouve, à presque toutes les périodes de la littérature, de ces initiateurs, qui ne valent pas par ce qu'ils ont fait eux-mêmes, mais bien plutôt par ce qu'ils ont fait faire. Leur mérite propre disparaît à mesure qu'ils font naître de grandes œuvres, et presque toujours ils demeurent obscurs: c'est la destinée de tous les précurseurs. L'abbé Dubos était de ceux-là: il avait l'esprit universel.» [1])

---

[1]) Revue des Cours, 24 janv. 1901. Em. Faguet: Comment Voltaire a conçu l'épopée.

Ce n'est pas son seul mérite. Il faut distinguer dans son œuvre les idées qui lui appartiennent en propre, celles qu'il a recueillies autour de lui, dans ses voyages et dans ses lectures. Les premières, qui sont les moins nombreuses, sont également les moins importantes. Voltaire le dit un peu méchamment: « L'abbé Dubos ne s'y connaissait point du tout (en peinture), pas plus qu'en musique ou en poésie. Mais il réfléchissait beaucoup sur ce qu'il avait lu et entendu dire; et il a trouvé le secret de faire un livre très utile, où il n' y a de mauvais que ce qui est uniquement de lui. » [1])

C'est aller un peu loin. Sans vouloir exagérer les qualités d'invention de notre auteur, il faut reconnaître qu'il n'a pas toujours été un simple imitateur. Nous avons parlé de sa théorie des climats. Nous avons montré la valeur et la portée de ses idées réellement nouvelles. A propos des limites des genres, nous avons remarqué que, s'il est en général un disciple des Anglais, il se montre plus d'une fois indépendant et original. Quelques-uns de ses aperçus ont semblé assez importants à Lessing lui-même, puisqu'il n'a pas craint de s'en servir

Mais le plus grand, le véritable mérite de Dubos, c'est d'avoir recueilli un peu partout, à l'étranger, parmi les littérateurs ou parmi les philosophes, chez les artistes, les gens de métier, des idées flottantes et mal comprises, de leur avoir donné un corps, une forme concrète et d'avoir créé de cette manière un courant de recherches nouvelles.

Il a ouvert pour l'esthétique et la critique d'art une voie de réformes très importantes, et il a amassé une riche collection de matériaux et d'idées, auxquelles il ne manque plus qu'une forme définitive pour passer dans le domaine public.

---

[1]) Lettre au marquis d'Argens, 1852.

TABLE DES MATIÈRES



